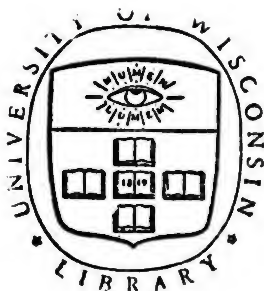
Rezensionen; Wiener Theater 1901 bis 1905

Hermann Bahr


UNIVERSITY OF WISCONSIN
LIBRARY

• • Hermann Bahr • •

Rezensionen

Wiener Theater 1901 — 1903

Berlin • S. Fischer, Verlag • 1903



Rezensionen

Von **Hermann Bahr** erschienen im gleichen Verlage:

Die gute Schule. Roman. 2. Aufl. . . geh. Mk. 3.—.
Neben der Liebe. Wiener Roman. 2. Aufl. geh. Mk. 3.—.
Die häusliche Frau. Lustspiel. . . . geh. Mk. 1.50.
Dora. Wiener Geschichten. 2. Aufl. . . geh. Mk. 2.—.
Caph. Novellen. 2. Aufl. . . . . . . geh. Mk. 2.—.
Der Antisemitismus. Ein Interview. . geh. Mk. 2.—.
Renaissance. Neue Reihe zur Kritik der Moderne. . . . . geh. Mk. 3.50.
Theater. Ein Wiener Roman. 2. Aufl. . geh. Mk. 3.—.
Das Tschaperl. Ein Wiener Stück. . . geh. Mk. 2.—.
Josephine. Ein Spiel. . . . . geh. Mk. 2.50
Der Star. Ein Wiener Stück. . . . . geh. Mk. 2.50.
Wiener Theater (1892—1898). . . . . geh. Mk. 4.—.
Die schöne Frau. Novellen. . . . . geh. Mk. 2.—.

Hermann Bahr

Rezensionen

Wiener Theater
1901 bis 1903

„Wenn die Leute glauben,
ich wäre noch in Weimar,
dann bin ich schon in Erfurt."
Goethe.



Berlin 1903
S. Fischer, Verlag

Meinem lieben Arthur Schnitzler
nach zwölf Jahren.

Sankt Veit, Ostern 1903.

Die Duse hat mir einmal lachend gesagt: „Aber Sie! Sie sind doch gar kein Kritiker — Sie sind unser guter Kamerad!" Dies hat mich stolz gemacht. Es enthält alles, was ich sein will.

Inhaltsverzeichnis.

I.

Burgtheater.

Der Schatten.

Drama in drei Akten von M. E. delle Grazie. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 28. September 1901.

Der Dichter, der Künstler muß sich selbst manchmal unheimlich sein. Er schafft Könige und Bettler, Helden und Räuber, Engel und Teufel. Um dies zu können, ist es notwendig, daß er den Stoff für sie in sich hat. In irgend einem dunklen Grunde seiner Seele muß er selbst König oder Bettler sein. Ist es nun nicht töricht, diese tiefe Kraft blos immer zum Gestalten hinzugeben, statt sich mit ihr selbst ins Leben zu wagen? Warum immer nur Kaiser oder Mörder bilden? Warum es nicht selbst sein, Kaiser — und vielleicht auch Mörder? Muß er nicht seine eigenen Gestalten fast beneiden, die durch alle Himmel und Höllen aller Leidenschaften stürmen, während er still in seiner Kammer sitzt? Muß es ihn nicht verlangen, einmal selbst zu stürmen? Statt zu dichten, das Gedicht zu leben? Solche Wünsche mögen wohl über jeden einmal ihre schwarzen Flügel breiten.

Ich vermute, daß es diese Stimmung war, die dem Fräulein delle Grazie den ersten Gedanken zum

„Schatten“ eingegeben hat. Sie wollte zuerst wohl nur der unbefriedigten Begierde des Dichters eine Gestalt geben, den es ekelt, ein bloßer Zuschauer der Welt zu sein, und den es reizt, nun auch selbst einmal darin mitzuspielen. Allmählich hat aber dann die Gestalt für sie noch eine andere Bedeutung bekommen: sie ist ihr nach und nach zum Ausdrucke der Triebe geworden, die tief im Menschen lauernd an der Kette liegen. Jeder Mensch hat ja einen zweiten, einen anderen in sich. Ja man könnte in einem gewissen Sinne sagen: jeder Mensch hat eigentlich die ganze Menschheit in sich, alles Gute und alles Böse, dessen sie fähig ist. Bedenken wir, was uns manchmal träumt, so müssen wir erschrecken, wie böse unser Wille oft ist, wenn er sich unbewacht weiß. Wenn jeder gleich wieder bereute Wunsch, der manchmal in uns aufzuckt, sich von uns ablösen und nun immer neben uns stehen würde, so wären wir bald von so schrecklichen Figuren umringt, daß wir vor Scham und Angst uns nicht mehr ertragen könnten. Wir leben eigentlich alle nur von unserem schlechten Gedächtnis, das die tückischen Gedanken, die in uns drohen, gleich wieder vergessen hat. Aber wenn das Schlechte, das wir gebändigt verhalten, einmal aufstehen und vor uns hintreten könnte!

Dieser zweite Gedanke scheint dem Autor in der Arbeit immer wichtiger geworden zu sein, bis der erste durch ihn allmählich fast verwischt wurde. Nach dem Vorspiele erwarten wir ein Stück über das Thema: Was geschieht, wenn ein Dichter einmal

sein Gedicht erleben will, statt es nur zu dichten? Aber es wird dann vielmehr ein Stück über das Thema: Was geschieht, wenn sich ein Mensch der Kontrolle seiner Vernunft begibt, um nur jeder Eingebung der Instinkte zu gehorchen? Und erst am Ende schlägt jenes Motiv wieder durch und nun scheint es die Absicht des Autors zu sein, uns zu sagen: Dichter, beklage dich nicht, daß es dir verwehrt ist, im Leben zu stehen; denn dies gerade gibt dir die Freiheit, dich auszuleben, da du auch das Schlechte in dir, das Gemeine durch deine Gestalten ausdrücken darfst, während die anderen Menschen den „Schatten" in ihrer Seele verleugnen und bezwingen müssen und so doch alle nur zur Hälfte leben, du allein bist ganz; erkenne dies und lerne,

daß nur im Künstler
Der ganze Mensch sich auslebt wie ein Gott,
Gleich unverantwortlich für Gut' und Böse —

und preise dich, daß dir allein gegeben ist, in alle Abgründe der Menschheit zu tauchen und doch rein zu bleiben:

Schatten war jede Tat, eh' sie geschah,
Vorausgeworfen von der Macht des Willens,
Der dann als Blitz aus seiner Wolke fuhr!
Wohl mir, daß meine Wolke — Wolke bleibt,
Und ihre Blitze nur in Schönheit enden —
Wohl uns, daß den Gewaltigsten des Willens
Ein Gott die Hände bindet durch die Kunst,
Und alle Ungeheuer, die das Meer
Des Lebens kreisend auswirft, alle Stürme,
Die es gebiert, durch ihre Seele geh'n,
Doch niemals sie beflecken können — ja

Denn was heißt — dichten? Gutes oder Böses
Erschaffen durch zu viel Gefühl und Geist!

Ich habe nun noch die Handlung zu erzählen, an welcher der Autor diese Gedanken darzustellen sucht. Wir sehen zuerst in Rom um das Jahr 1838 einen Dichter im Gespräch mit seinem Freunde. Der Freund genießt, der Dichter beneidet ihn darum. Er hat das traurige Gefühl, mit allem diesem Schaffen nur das Leben zu versäumen. Es reut ihn fast, den „Mann der Tat, des Lebens" in sich der Kunst und dem Traum geopfert zu haben. Der Freund geht, da taucht hinter dem Dichter ein Schatten auf, dunkel verschleiert, das Antlitz und die Hände fahl, fast grau, eben jener „zweite", den er für den anderen erschlug. Ich wollte, sagt der Dichter, du lösest dich von mir und wärest frei! Damit ist das Zauberwort gesprochen: der Schatten lebt. „Ihr wollt es — also kann ich es!"

So weit das Vorspiel. Der erste Akt führt uns nun nach Rottenwyl, einer deutschen Stadt, wieder um das Jahr 1838. Hier lebt ein starker Fürst, von Verschwörern bedroht. Unter diesen ist jener Freund des Dichters, Klang geheißen. Aber gerade in der Beratung, in welcher ein Anschlag auf das Leben des Fürsten beschlossen wird, fehlt er. Der Dichter, der Werner heißt, weiß dies. Als nun der Anschlag auf den Fürsten mißlingt und Klang in den Verdacht des Verbrechens gerät, könnte ein Wort von Werner ihn retten, der weiß, daß jener damals bei seinem Mädchen gewesen ist. Schon will

er es sagen, da steht der Schatten vor ihm. Und der Schatten zwingt ihn zu schweigen. Er verrät den Freund, um selbst zu steigen. Der Freund wird in Ketten abgeführt. Werner aber kommt an den Hof, die Gunst des Fürsten zu genießen. Nun erfährt Klang's Mädchen, was geschehen ist. Sie eilt zu Werner, um mit ihm den Geliebten zu retten. Von Neid und Gier zerrüttet, lügt ihr Werner vor, daß Klang sie nie geliebt, daß er sich ihrer Gunst gerühmt, daß er sie verhöhnt, und als es ihm mit allen solchen Listen nicht gelingt, sie dem Freunde zu entwenden, und er befürchten muß, daß sie, alles bekennend, ihn vor dem Fürsten entlarven wird, dringt er, vom Schatten gehetzt, mit dem Dolche auf sie ein. Sie stirbt, er entflieht, vom Zufall begünstigt, der es so wendet, daß Klang nun auch noch für ihren Mörder gehalten wird. Das Gericht tritt zusammen, Klang soll sterben. Das Volk gerät in Aufruhr, es will an seine Schuld nicht glauben. Aber der Fürst ist unerbittlich. Nur Werner könnte den Freund noch retten, wenn er spräche. Aber der spricht nicht, immer steht der Schatten neben ihm. Da dringt Lärm von der Gasse herauf, das Volk ist losgebrochen und stürmt das Schloß. Der Fürst gebietet: So laßt die Tore unten schließen! Jetzt schreit Werner auf.

Nein —!
Laßt weit sie öffnen heute — weit — denn seht,
Das Volk bringt die Gerechtigkeit getragen!
O, glaubt mir in der Stunde, die mich zwingt,

Mein Haupt vor ihre Füße hinzulegen
Und zu gesteh'n: hier ist der Mörder — hier!
Ein ganzes Volk irrt nicht in seinem Glauben —
Dem heil'gen Glauben, daß des Stärksten Macht
Nicht weiter reiche als das Recht der Schwachen!

Der Fürst (zurückweichend):
Der Mörder — Ihr? Ich fass' es nicht!

Werner:
Ja — ich! (Nach dem Schatten deutend)
Und jener dort: Das Zerrbild der Gestalt,
In der ich zwiefach aus- und eingegangen,
In Worten, Wirken und Gedanken... Er,
Der — (Der Schatten versinkt.) Ah, verläßt du mich jetzt,
Satan? Hältst
Du Wort? (Pause; dann, langsam) denn ist die Tat gesetzt,
besteht sie,
Und den Bereu'nden nur trifft ihre Wucht,
(kniet vor dem Fürsten nieder)
Sie ward gesetzt, und ich bereue!

Der Fürst wendet sich mit Abscheu von ihm und ruft die Wache, da verwandelt sich die Bühne und wir sind wieder in Rom, bei Werner, den wir, zwischen zwei Kerzen arbeitend, an seinem Pulte finden. Er schreibt hastig, in kurzen abgerissenen Sätzen, wie jemand, der dem Ende entgegendrängt, wobei er oft halblaut einzelne Worte vor sich hinmurmelt. Aber nun atmet er auf: er hat es vollendet und reicht dem heimkehrenden Freunde die Schrift hin, noch schauernd von den Schatten, mit welchen er gerungen hat, und beseligt,

Daß ich geknebelt sie mit diesen Versen —
Daß eine Hand — so stark als rein — die Hand
Der Kunst sie weggewischt von meiner Seele!

Nacht und Morgen.

Schauspiel in vier Aufzügen von Paul Lindau. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 17. Dezember 1901.

Paul Lindau hat auch alle Launen des Publikums ausgekostet. Er war eben erst Dreißig vorbei, als es ihm gelang, sich zum geistigen Herrn von Berlin zu machen. Diese neue Stadt wäre damals gern geschwind Paris geworden. Alles sollte über Nacht entstehen: eine Gesellschaft, eine Presse, eine Litteratur nach der Mode. Dazu waren flinke Hände nötig und flinkere hatte keiner als Lindau. Er war auch sonst der Mann, den man brauchte: von einer gründlichen Bildung, um dem Philister zu imponieren, von einer Anmut, die damals in Deutschland noch sehr selten war, von einer verblüffenden Beweglichkeit, der man kaum nachkam, boshaft und doch gutmütig, gerade so weit gefährlich, als es die Menge verlangt, die, wie eine Frau, sich ein bißchen fürchten will, wenn sie lieben soll. Laube hat in seinem „Stadttheater" sehr hübsch geschildert, wie er damals war: „Und den Paul Lindau kann man sogar auf der Bühne sehen, er kommt heraus, wenn man nach den Akten seines Stückes lebhaft applaudiert! Er ist noch jung, sehr geschmeidigen Körpers und gar eigen lächelnden Antlitzes. Man sieht ihm an, daß er unsere gewissen Manieren oder gar Unarten flugs aufs Theater bringen könne, man muß sich in acht nehmen vor einem so neuen Satiriker, der die Lacher auf seiner Seite hat, und der immer

nach dem Neuesten umherspäht, nicht nach überständig kleinstädtischen Wunderlichkeiten. Er hat seine Schule in Paris gemacht und jener Molière, welcher alle Stände geißelte, ist sein Herrgott, man muß sich in acht nehmen vor diesem Paul Lindau!" Dazu kam, daß ihm alles gelang: er hatte auch noch das Talent, Glück zu haben. Aber zwanzig Jahre später sagten seine Freunde: Er ist ein toter Mann! Was war geschehen? Eine neue Generation klopfte an und er versäumte es, Herein zu sagen. Er verstand nicht gleich, was wir wollten; außer dem alten Fontane hat es ja damals niemand verstanden. Und noch etwas — aber das wird man besser an einem Beispiele verstehen. In Jena schlagen die Studenten, wenn sie nachts vergnügt sind, die Laternen ein. Die Wächter regen sich darüber gar nicht auf. Wenn sie aber einmal einen zufällig erwischen, muß dieser alle Laternen bezahlen, die zerschlagen worden sind, seit man den letzten erwischt hat. Genau so hat man es mit Lindau gemacht: er mußte alles bezahlen, was seit zwanzig Jahren in der Presse und beim Theater gesündigt worden war. Dies geschah 1890 und seine Freunde sagten: er ist ein toter Mann! Aber 1900 sagten auch seine Feinde: er ist doch eigentlich der einzige lebende Direktor, den wir noch in Berlin haben! Und man wurde auf einmal wieder gerecht gegen seinen Geschmack, seine Energie und sein sicheres, festes Urteil.

Was von seinen Werken und seinem Wirken bleiben wird, das wird sich ja in fünfzig Jahren

zeigen. Der Mitlebende, Mitstrebende kann darin doch niemals ein Richter sein, schon weil ihm, wie er sich auch bemühen möge, die notwendige Distanz fehlt. Aber man wird immerhin heute schon sagen dürfen: er kennt das Theater, er versteht seine Forderungen, er beherrscht seine Mittel; er hat sein ganzes Leben in der geistigen Entwicklung der Stadt Berlin mitgewirkt; und, was um seiner Seltenheit willen auch noch vermerkt sei, er gehört zu den fünf oder sechs Leuten in Europa, die es nicht geniert, wenn ein anderer Talent hat.

Den Kenner des Theaters zeigt auch sein neues Stück. Es ist aus nichts gemacht, aber vortrefflich gemacht. Wir kommen vier Akte lang nicht aus der Spannung, aus der Erregung heraus, um am Ende erst zu gewahren, wie klein, wie dünn eigentlich der Anlaß war, der uns so bewegt hat. Der Legationsrat von Eckhorst hat seine Frau mit ihrer Schwester betrogen. Er will brechen. Die Dame verlangt ihr Bild zurück, das er in seinem Bureau verwahrt hat. Sie treffen sich dort nachts heimlich, während seine Frau und seine Kollegen ihn abgereist glauben. In derselben Nacht wird ein wichtiges Dokument gestohlen. Man forscht nach, es kommt auf, daß Eckhorst zu jener Zeit im Amte gesehen worden ist und daß er seine Abreise verschoben hat. Der Verdacht fällt auf ihn, er kann sich nicht verteidigen, ohne die Schwägerin zu verraten, er schweigt. Da gibt diese, um seine Ehre zu retten, ihre eigene preis; inzwischen hat sich auch der Schuldige, ein

alter Diener, selbst gestellt. Den Reiz des Stückes macht es nun aus, daß man eigentlich nach der fünften Szene des ersten Aktes schon alles kommen sieht und trotzdem durch die überaus kluge und glückliche Verteilung der Effekte bis an das Ende neugierig und gefesselt bleibt. Man mag ja sagen, daß dies die Kunst eines Taschenspielers sei, aber man wird doch die szenische Sicherheit bewundern müssen, die manchem Autor, der kühner ist und sich an größere Aufgaben wagt, zu wünschen wäre. Man hört die Leute so oft klagen: Sehr interessant, aber es ist halt kein Stück! Nun, diese werden hier ihre Freude haben: es ist ein klug und fest geführtes Stück, mit aller Kunst der „Präparationen", die die Franzosen so sehr schätzen und von der wir immer sagen, daß nur die Franzosen sie können.

Den Eckhorst gibt Herr Devrient in guter Haltung, er könnte nur vielleicht etwas mehr aus sich herausgehen, während man Frau Hohenfels, seiner Gattin, umgekehrt wünschen möchte, ihre Akzente ein wenig zu dämpfen, wenn sie auch freilich gerade so auf das Publikum sehr stark wirkt. Mit der feinsten künstlerischen Mäßigung und Noblesse spielt Fräulein Witt die heikle Rolle der sündigen Schwägerin, sehr klug Herr Korff einen Legationssekretär, einfach, aber auch ziemlich matt Herr Heine den schuldigen Diener. Man nahm das Stück sehr freundlich auf, schon nach dem ersten Akte konnte der Regisseur für den Autor danken, der später selbst erschien und herzlich begrüßt wurde.

Bauernfeld.

Geboren am 13. Jänner 1802.

Von Bauernfeld ist heute noch in der Wiener Gesellschaft die Erinnerung an einen immer raunzenden, angenehm mißvergnügten, ungefährlich stichelnden alten Herrn lebendig, und im Burgtheater werden noch hie und da einige Stücke gegeben, die man respektvoll anhört, weil sich unsere Väter darin unterhalten haben sollen, und die auch wirklich einen drolligen Reiz haben, wie veraltete Kostüme, von denen man sich gar nicht denken kann, daß sie einmal im Ernst getragen worden sind. Alles das kann man eigentlich doch nur mehr „historisch" genießen; wie denn etwa seine Verse verlangen, daß man die von Blumauer oder von Castelli kennt. Man muß den Mann an seiner Zeit messen, da behauptet er sich unter den Wienern ganz gut. Legt man aber unsere Forderungen an oder will man ihn gar mit wirklichen Dichtern vergleichen, so schrumpft er ein. Trotzdem erhält sich das Gefühl, daß er doch für unser österreichisches Theater mehr bedeutet haben muß, als ein bloß witziger und geschickter Autor vermag. Wir denken doch manchmal fast mit einer stillen Sehnsucht an ihn. Wir würden doch recht froh sein, wenn ein neuer Bauernfeld käme. Warum? In Deutschland fällt es keinem Menschen ein, sich einen neuen Benedix zu wünschen.

Er war eben doch mehr als Benedix. Er ver-verstand nicht bloß zu unterhalten, sondern die Leute,

die er unterhielt, hatten dabei das erfreuliche Gefühl, einer guten Sache zu dienen (man sagte damals: der liberalen Sache). Er war eigentlich etwas recht Großes, nur auf einem sehr kleinen Raum. Was ein Dichter für die ganze Nation ist, das war er für die innere Stadt: der Sprecher, der für die allgemeinen Ideen das Wort nimmt. Freilich, die Ideen, die man in der inneren Stadt hatte, gingen nicht sehr weit: der wohlhabende Bürger wollte endlich auch mitreden dürfen, ja mancher vermaß sich sogar, an eine Verbindung mit einer Baronesse zu denken; vor noch revolutionäreren Ausschweifungen hielt man sich jedoch zurück. Aber diese Ideen waren allgemein: Die Galerie des Burgtheaters fühlte sich darin mit dem Parterre einig und selbst in den Logen fing man schon an, nachzugeben. Bauernfeld kam in eine Zeit, in der gewisse Wünsche von allen empfunden wurden; er hatte das Talent, für sie ganz einfache und verständliche Ausdrücke zu finden; und er hatte das noch größere Talent, keinen Wunsch zu haben, den nicht alle hatten. Er hatte das Talent eines guten Leitartiklers, der täglich das sagt, was sich der Leser selbst sagen würde, wenn er Zeit hätte, darüber nachzudenken, und der sich hütet, mehr zu sagen, weil das unbequem wäre, der Leser dann erst doch wieder selbst nachdenken müßte und also ja nichts ersparen würde. Bei seinen Stücken kam es dem gebildeten Zuschauer am Ende vor, er selbst würde das genau ebenso darstellen, wenn er nicht leider andere Sorgen hätte. Das war sein Geheimnis: er ließ seine Zu-

schauer immer empfinden, daß hier ihre wichtigsten Angelegenheiten verhandelt würden. Es war nicht seine Schuld, daß sie keine wichtigeren hatten; und eigentlich ist, ganz ernsthaft gesprochen, seine Entfernung von Sophokles vielleicht gar nicht so groß als vielmehr nur die zwischen diesen Wienern und jenen Athenern.

Nun mag ein Moderner sagen: Ja, er hatte es eben leicht; die Gesinnung einer bestimmten Klasse aussprechen, so daß sie begeistert zustimmt — das würde ich auch treffen, das würde jeder von uns treffen, aber unser Unglück ist, es sitzt nicht bloß eine Klasse, es sitzen heute alle Klassen im Theater, und was dieser gefällt, muß jene empören, wie soll man da ihr „Sprecher" sein? Worauf zu entgegnen wäre: Gewiß, die Aufgabe ist um so viel schwerer geworden, als die allgemeinen Empfindungen, die allgemeinen Ideen weniger geworden sind; es fragt sich heute eben, ob nicht aber doch den Klassen in der Tiefe etwas Menschliches gemeinsam ist, dem man freilich bloß mit Verstand und Witz nicht beikommen wird; das ist vielleicht zum Nachteile der Autoren, es ist aber gewiß zum Vorteile unserer Zeit, die sich von keinem klugen Advokaten einer Partei mehr beherrschen lassen wird, sondern nur vom Dichter, der ins Menschliche dringt.

Bauernfeld sagte den Leuten, was sie hören wollten. So war er immer ihrer Zustimmung sicher. Dabei hatte er das Glück, sich selbst einzubilden, daß es etwas Neues war. Indem er die kurante Wahr-

heit aussprach, glaubte er selbst, sie eben erst entdeckt zu haben. Deshalb kam er nie in den Verdacht, ein Schmeichler zu sein, und indem er das Publikum bediente, schien er vielmehr noch wie ein verwegener Held. Das gehört auch dazu, um auf die Menge zu wirken. Es genügt noch nicht, banal zu sein, man muß dabei an sich glauben. Und man muß auch noch eine Form zu finden wissen, die neu wirkt, die verblüfft und die doch in der alten so vorbereitet ist, daß sie sich ganz natürlich aus ihr zu ergeben scheint. Und das ist der letzte Trumpf, den Bauernfeld ausgespielt hat: es heißt von ihm, daß er den Wiener Dialog schuf.

Über diesen habe ich nun meine Vermutungen, die ich freilich nicht aktenmäßig beweisen kann. Ich glaube nicht, daß er, wie man behauptet, aus dem Leben geholt und der Konversation der gebildeten Wiener nachgeformt ist. Soweit man diese aus Briefen jener Zeit oder etwa aus manchen Glossen Schwinds zu seinen Zeichnungen oder nach den Erinnerungen alter Leute erraten kann, muß sie einen ganz anderen Ton gehabt haben. Er dürfte gar nicht aus ihr, sondern auf der Bühne, im Burgtheater entstanden sein. Dort wurden damals gern Lustspiele und Schwänke nach dem Französischen gegeben, von leichtsinnigen Bearbeitern in ein liederliches Deutsch gebracht, das erst die Schauspieler ihrer persönlichen Art zu sprechen anzupassen hatten. Die meisten dieser Schauspieler waren aus Norddeutschland gekommen, linderten aber ihren Dialekt bald,

schliffen ihn an unserem ab, putzten ihn wohl auch ein wenig aus unserem auf, richteten ihn für unser Ohr her, bis es eine Mischung gab, die gerade noch genug befremdete, um den Reiz des Besonderen zu haben, dabei aber doch anheimelte. In dieser eigentlich also ganz künstlichen Sprache und mit einem ebenso künstlich auf den Proben ausgerechneten Geiste stellten sie nun die Personen jener Lustspiele, den eleganten Reisenden, die vornehme Witwe so begehrenswert dar, daß der eifrig nach gesellschaftlicher Bildung strebende Bürger im Parterre, der ja sonst kein Muster des guten Tones und der feinen Lebensart hatte, entzückt war, sie nachzuahmen. Sie wurden für die gesellschaftlich emporrückende Generation die Lehrer des Anstandes. Von ihnen erfuhr der junge Mann, wie man in den feinen Kreisen grüßt, den Stock hält oder um ein Mädchen wirbt, und er nahm damit allmählich zugleich die ganze Tournure ihres Geistes an. Nicht in der eigentlichen Gesellschaft, die ja zugeschlossen blieb, wohl aber in der Welt des reich werdenden Bürgertums, das jetzt den Ehrgeiz bekam, sich nun auch als Gesellschaft aufzuspielen, ohne noch recht zu wissen, wie man denn das macht, wurde der Ton des Burgtheaters kopiert, der sich hier einfach aus der Berührung der zufällig vorhandenen schauspielerischen Naturen nach und nach ergeben hatte. Und zu diesem Ton schrieb nun Bauernfeld den Text. Ich glaube nicht, daß er, wie es etwa die Berliner Naturalisten oder wie wir es in manchen „Wiener Stücken" versucht haben, eine

irgendwo wirklich gesprochene Sprache für die Bühne fixieren wollte, sondern seine Rede und ihr Geist ist in den Coulissen des Burgtheaters entstanden, von einem Publikum aber, das um einen neuen Akzent für eine eben erst entstehende Gesellschaft verlegen war, gierig aufgenommen worden.

Wenn wir uns heute manchmal fast wehmütig wünschen, einen neuen Bauernfeld zu bekommen, so ist das wohl nur Heimweh nach einer entschwundenen lächerlich lieben Zeit. Unsere ist so kompliziert, jene war so reizend einfach, die ganze Welt schien sich nur darum zu drehen, ob es der Bankier durchsetzen würde, mit einem Herrn Grafen zu speisen. Es wird wohl auch damals schon noch andere Fragen gegeben haben, aber unser Bürgertum, das der inneren Stadt, hielt den Atem an und bemerkte sie nicht. Wie beneiden wir es heute! Aus diesem stillen Neide, der sich in unserem Tumult nach ganz einfachen, leicht geordneten, übersichtlichen Verhältnissen sehnt, fließt die Bewunderung, die wir dem Onkel Bauernfeld bewahren.

Troilus und Cressida.

Drama in fünf Akten von Shakespeare, für die Bühne bearbeitet von Adolf Gelber. — Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 18. Jänner 1902.

Die kourante Meinung der Gelehrten über Troilus und Cressida ist, Shakespeare habe hier die

Homerische Welt verhöhnen oder doch verspotten, „in den Schmutz ziehen“ wollen, sei es aus Haß und Ärger gegen Chapman, den Übersetzer der Ilias, der ihm von Pembroke vorgezogen wurde (vergleiche darüber Georg Brandes in seinem Shakespeare, Seite 728 bis 744), sei es, daß er als ein gewaltsamer Neuerer das Alte nicht gelten lassen wollte, sei es, weil er durch häßliche Erfahrungen so verbittert war, daß er nun, wie Brandes sagt, „die Bewunderung wie die Liebe als auf einer Sinnestäuschung beruhend empfand“. Deswegen schlossen die deutschen Direktoren das Stück bisher von ihren Bühnen aus. Dem Deutschen sei Homer heilig, er lasse sich seine Ideale nicht zerstören, es wäre denn auf eine sehr witzige Art; ein Offenbach aber, der auch noch langweilig sei, könne nicht wirken.

Wir verdanken es unserem Kollegen Adolf Gelber, daß man Mut bekommen hat, diese Ansicht gelassen zu revidieren. Sein Verdienst ist, daß er sich das Stück einmal, wie es vorliegt, unbefangen angesehen hat. Dazu war er der richtige Mann; er hat ja auch andere Stücke Shakespeares sozusagen erst wieder „entdeckt“, weil er das ungemeine Talent hat, dem Dichter ohne vorgefaßte Begriffe zuzuhören. Wir lernen ja meistens klassische Werke kennen, wenn wir menschlich noch gar nicht fähig sind, sie zu empfinden. In der Erinnerung bleibt uns davon nichts als die äußere Handlung, irgend ein starkes Profil oder ein verwendbares Zitat. Wir glauben aber, das Stück zu kennen. Später bringt es dann der

Zufall mit, daß wir über das Stück lesen oder davon reden hören, und wir prüfen nun die Ansichten, die man uns sagt, wägen die Argumente ab und wer die besseren hat, wer sie glücklicher verteidigt, dem stimmen wir zu. Sehen oder lesen wir dann endlich wieder einmal das Werk selbst, so sind wir schon nicht mehr frei, es klingt schon immer die Meinung mit, die uns angeflogen ist, und ohne es zu wissen, legen wir alles gleich in ihrem Sinn parteiisch aus. Wer darin einmal Experimente gemacht hat, erfährt die seltsamsten Dinge. Ich glaube, die meisten Menschen haben gar keine Ahnung, wie der Tasso eigentlich ist; sie reden nur nach, was sie immer und überall hören. Sie kennen gar nicht die Werke, sondern nur ihren Ruf. Die Legende, die sich mit der Zeit um einen Dichter und um seine Werke bildet, wird allmählich so stark, daß er gar nicht mehr durchdringen kann. Das ist übrigens in allen Künsten so. Man bedenke nur etwa, wie lange es gedauert hat, bis wir die Werke der Barocke wieder so erblicken lernten, wie sie wirklich sind. Hundert Jahre lang haben wir sie eigentlich gar nicht gesehen und haben gar nicht ihre Form und ihren Inhalt, sondern nur immer gleich die Urteile der Lehrer über sie empfunden. Es mußte erst so ein Gewaltmensch kommen, wie Ilg war, um unsere Augen aufzuwecken. Und so ein kritischer Gewaltmensch von tapferem Unglauben, der auf die Legenden nicht hört, sondern einmal selbst sehen und hören will, ist Gelber. Er schlägt den Shakespeare auf und liest. Das scheint

eigentlich gar nicht so was besonderes zu sein. Und doch können es in ganz Europa kaum sechs oder sieben.

Gelber schlug also den Troilus auf und las. Dann nahm er den Homer, um auch diesen zu lesen. Was er dort und hier gefunden hatte, wurde nun verglichen. Und es ergab sich, daß Shakespeare dem Homer so treu folgt wie in anderen Stücken dem Plutarch, daß er die Gestalten genau so nimmt, wie sie in der Ilias sind, und daß sich nirgends eine Absicht zu parodieren zeigt, die ja auch zu seinem gelassen sachlichen Wesen, das überall auf die Darstellung der Dinge selbst, nicht der eigenen Empfindungen über sie geht, so gar nicht passen würde. Das ist die „Entdeckung", die Gelber in einer sehr feinen Arbeit*) dargelegt hat. Er hat aber noch mehr getan; er hat auch das Stück bearbeitet, verändert, ergänzt, um es noch griechischer, noch Homerischer zu machen. Das befremdet einen zuerst ein wenig. Man sagt sich nämlich: Wenn er recht hat, wenn Shakespeare ohnedies nicht daran denkt, den Homer zu verspotten, wozu dann erst noch diese Ergänzungen aus dem Homer? Will Gelber dem Shakespeare nachhelfen? Und so wird man eigentlich erst mißtrauisch gegen seinen Beweis, dem ja sonst das Stück selbst, so wie es ist, genügen müßte. Aber seine Intention ist offenbar eine andere gewesen.

*) Im „Vorwort" zu seiner Ausgabe von Troilus und Cressida, Wien, Karl Konegen 1898.

Er hat gewiß nicht das Gefühl, Shakespeare brauche jemanden, der ihm hilft. Er denkt nur, daß ihn das Publikum braucht. Das Publikum wird den Troilus nicht richtig hören, so lange es die falschen Kommentare mitklingen hört. Um diese zu übertönen, will er die Stimme Shakespeares verstärken. Er sagt gleichsam: In diesem Disput kommt man mit dem ruhigen Tone nicht aus. Shakespeare muß schreien, um gehört zu werden; und seine Bearbeitung will dem Shakespeare schreien helfen. Gelingt es ihr, so braucht man sie nicht mehr. Es wäre ihr schönster Erfolg, überflüssig zu werden. So selbstlos dient er dem Dichter.

Ich glaube, daß Gelber in der Sache unbedingt Recht hat. Ich glaube mit ihm, daß es Shakespeare niemals in den Sinn gekommen ist, die Homerische Welt auszuspotten, sondern daß er nichts vor hatte, als dramatisch darzustellen, was er im Gedichte fand; ich vermute sogar, daß er gerade deswegen die Homerische Welt zu seiner Darstellung genommen hat, weil es ihm hier darauf ankam, etwas darzustellen, das der Bewunderung wert und über alle Zweifel erhaben war. Ich hoffe auch, daß es Gelber gelingen wird, das Vorurteil gegen Troilus zu besiegen. Früher oder später wird sich, denke ich, das Stück allmählich doch unserer Bühnen bemächtigen. Und damit wäre mehr als ein wirksames Stück gewonnen: wir würden dann mit der Zeit wohl endlich verstehen lernen, was man in Deutschland noch immer kaum ahnt, den Geist des reifen Shakespeare.

Der reife Shakespeare wird von den Biographen der „düstere" genannt und sie zerbrechen sich den Kopf, was ihm denn eigentlich geschehen sein mag, um ihn so düster zu machen. Einmal soll es eine schwarze Dame gewesen sein, die ihn durch Untreue so verstimmt und enttäuscht hat, dann heißt es wieder, er sei durch das Unglück seiner Gönner verstört worden. Und dies alles nur, weil man findet, daß er seit dem Lear eine schlechte Meinung von den Menschen hat! Muß dazu einer wirklich erst selbst Entsetzliches erleben? Genügt es nicht vielleicht, daß sich ein reifer Mann, der das Tun und Taugen der Menschen erkannt hat, einfach einmal entschließt, es ohne Illusion darzustellen? Ist es gar so merkwürdig, wenn Shakespeare vielleicht auf der Höhe seines Lebens empfand, daß alles Schöne, das ihn jemals gelockt, immer nur von seiner Phantasie in die Dinge verwoben, niemals an den Dingen selbst war? Hatte er das nicht, freilich erst nur ganz leise und noch wie im Scherze, schon als Jüngling im Sommernachtstraum gesagt, wo einer dasselbe Mädchen jetzt begehrt, jetzt verschmäht, je nach der Laune, die ihm der Schalk ins Gehirn gießt? Ist es denn so sonderbar, daß ein Mann mit dem ungeheueren Bedürfnis des jungen Shakespeare, die Menschen zu lieben und die Welt zu loben, abgestoßen und verwundet wurde, als er nach und nach die Tatsachen der Natur erfuhr: daß die Blume verblüht, daß wir „aus dem Stoffe der Träume gemacht sind" und daß, was sich auf der Erde zeigen will, eine

enge Gestalt annehmen muß, die dem unbeschränkten Geiste klein und dürftig erscheint? Ist man ein Pessimist, wenn man die Grenzen erkennt, die unserem Leben und allem Menschlichen gezogen sind, und sich darum von der Illusion nicht mehr äffen läßt, die mit ihren Forderungen ins Unbegrenzte will? Wir haben uns nur angewöhnt, das ganze Leben falsch zu stilisieren. Und wer es auf seine wahren Verhältnisse bringt, scheint uns gleich sein Verächter. Wir stilisieren falsch, das heißt: wir nehmen mit unseren Sinnen an einer Erscheinung einen Teil wahr und nun ist es unsere Phantasie, die aus der Empfindung dieses Teiles dazu ein Ganzes schafft; wir dichten den Vorzug des Teiles dem Ganzen an. Zum Beispiel: Von der Schönheit eines Gesichtes berührt, arbeiten wir durch die Macht unserer Illusion eine ebenso schöne Seele, oder zu einem starken Tone, den wir gewahren, einen ebenso hohen Sinn aus — und klagen nun bitter das Leben an, wenn ein schönes Mädchen gewöhnlich oder ein starker Mann niedrig denkt. Die Natur aber scheint gerade umgekehrt als unsere Phantasie zu verfahren: während diese aus einem vorzüglichen Teile ein vorzügliches Ganzes zu fordern sich berechtigt glaubt, gleicht jene jeden Vorzug sogleich durch einen Defekt aus und nimmt hier weg, was sie dort gegeben hat — wie es in der „Metamorphose der Tiere“ heißt:

„Siehst du also dem einen Geschöpf besonderen Vorzug
Irgend gegönnt, so frage nur gleich: wo leidet es etwa

Mangel anderswo? und suche mit forschendem Geiste!
Finden wirst du sogleich zu aller Bildung den Schlüssel."

Das scheint mir der Grundgedanke des reifen Shakespeare zu sein, seit dem Lear: Alles, was dich auszeichnet, mußt du mit einem Fehler, mit einer Schande oder einem Unglück auf der anderen Seite bezahlen; bist du schön, so wirst du treulos sein, wenn du ein Held bist, eitel, der Kluge ränkevoll! Daher sind auch die vollkommenen Menschen, die er mit Liebe zeigt, schon der Kaufmann von Venedig, ebenso Horatio, ebenso Kent, eigentlich immer ganz gewöhnliche Menschen, sie ragen nie hervor. Um vollkommen zu sein, darf man keinen Vorzug haben, weil man jeden mit einem Fehler büßt. Und das ist wohl auch der Sinn des Troilus: die notwendigen Fehler aller Vorzüge zu zeigen; gerade darum hat er auch hier eine unanfechtbar vorzügliche Welt gewählt... Also Shakespeare als Philister, wird man spotten. Ich glaube aber ganz im Ernste, daß dies seine letzte Weisheit gewesen ist: Prospero zerbricht zuletzt den Zauberstab, ertränkt das Zauberbuch und will ein Mensch in der Menge sein. Er hat ja auch den Schluß für sich selbst gezogen: er hat sich eines Tages entschlossen, nichts mehr zu bedeuten, und ist fort, um auf dem Lande ein gemeiner Mann zu sein.

Fräulein Witt vergriff sich leider ganz, indem sie der Cressida von Anfang an einen falschen, scheinheiligen, ja parodistischen Ton gab, an den Troilus keinen Augenblick glauben kann, wenn er nicht ein

völliger Trottel ist. Das war es wohl auch, weshalb Kainz drei Akte lang nicht recht in die Stimmung kam; im vierten war er dafür dann herrlich und riß das Publikum so hin, daß es sich den ganzen Zwischenakt hindurch nicht beruhigen konnte. Außerordentlich gab Herr Heine den Thersites, außerordentlich Herr Schmidt den Ajax. Mit seiner ruhigen Größe sprach Herr Sonnenthal den Ulysses und der sehr amusante Pandarus des Herrn Thimig schien mir nur ein bischen zu harmlos und fein, was aber wohl Absicht aus Scheu vor dem Publikum sein mochte. Herr Nissen, dem es auch noch passierte, einmal vom „Christenblut" (für Griechenblut) zu sprechen, war durchaus kein Hektor, und die Damen Rabitow und Mondthal bedrohten einmal den Ernst schon recht bedenklich. Das Publikum, anfangs zuwartend, wurde in den Szenen des Thersites sogleich warm, kühlte sich im dritten Akte wieder ein wenig ab, um im vierten durch Kainz in einen wahren Furor zu geraten. Schon um Kainz' und Heines willen wird man die Vorstellung sehen wollen.

Es lebe das Leben.

Drama in fünf Akten von Hermann Sudermann. Zum erstenmale aufgeführt im Burgtheater am 7. Februar 1902.

Es ist jetzt Sitte geworden, den Autoren, fast mit einer gewissen Freude, bei jedem Stücke nachzuweisen und vorzurechnen, es sei wieder nichts gewesen. Die deutsche Kritik hat sich nach und nach ganz

in die Negation verrannt. Wer einmal lobt, muß sich beinahe schämen; Urteilen ist zum Schmähen geworden. Nun, ich will das ja Niemandem wehren, wenn es ihm Vergnügen macht. Er darf nur nicht meinen, damit etwas zu leisten. Von der verneinenden Kritik gilt noch immer, was Goethe gesagt hat: „Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur." Sie wird am Ende nur erreichen, daß die Schaffenden jedes Urteil verachten. Viel fehlt ja so nicht mehr.

Es ist gar nicht schwer, immer wieder zu zeigen, daß Sudermann seine Grenzen hat, wie auch Hauptmann sie hat, wie jede Natur sie hat. Es ist auch nicht schwer, in seinem neuen Stücke manches zu finden, das unwahrscheinlich ist, manches, das nicht überzeugt, manches, das blos ausgesprochen, aber nicht eigentlich dargestellt wird. Und es ist nicht schwer, bei dieser Gelegenheit zu sagen, wie man sich ein Stück denkt, das Einem gefallen würde. Auf das alles kommt es aber nicht an. Damit wird nur zerstört, nichts geschaffen. Ludwig Speidel hat die Kritik einmal die „scharfe Magd der Produktion" genannt. Sie täte gut, das nicht zu vergessen. Sie mag scharf sein und ihrer Frau schon einmal die Meinung sagen, aber mit der Bescheidenheit einer Magd, die weiß, daß sie zu dienen hat. Wir stehen im Dienste der Litteratur, zur Verständigung des Publikums. Schimpfen kann dieses allein. Es braucht uns nicht, um die Fehler zu bemerken. Wir sollen

ihm helfen, die Schönheiten einzusehen, die seinem Leichtsinne entgehen.

Der Baron Richard v. Völkerlingk und Beate, die Frau des Grafen Michael v. Kellinghausen haben sich vor Jahren geliebt. Das ist nun lange vorbei. Die Leidenschaft hat sich abgeklärt, es ist aus ihr etwas viel Schöneres geworden: eine stille Freundschaft zweier Menschen, die sich verstehen, die eines dem anderen helfen, die durch gleiche Gedanken, gleiche Neigungen, gleiche Wünsche verbunden sind. Dieses reine Glück nimmt für sie die schönste Gestalt an, als sein Sohn ihre Tochter liebgewinnt und so den Kindern beschieden werden soll, was ihnen versagt war: sich ohne Reue besitzen zu dürfen. Da kommt durch den Verrat eines politischen Agenten ihre alte Schuld auf. Beate bekennt ihrem Gatten und tötet sich, um ihren Geliebten zu retten. „Ich tue es," heißt es in ihrem letzten Briefe an den Grafen, „weil ich fühle, daß ein Opfer fallen muß. Besser ich, als er — denn er hat sein Werk zu vollbringen, ich aber habe mein Leben ausgelebt. So will ich also versuchen, ihm zuvorzukommen. Was Ihr auch abgemacht habt — falls Du nicht der Welt preisgeben willst, was Du bisher ängstlich zu verhüllen strebtest, so wird sein Tod dadurch für jetzt und auf lange Zeit hinaus unmöglich geworden sein. Als eine Glücksucherin, die ich mein Lebelang war, sterbe ich für sein, für Dein und für unserer Kinder Glück."

Also eine „spannende", ja aufregende Handlung,

die alle Elemente der starken Wirkung auf das große Publikum enthält. Gewiß, sie könnte auch von Sardou, sie könnte vielleicht sogar von Philippi sein. Gewiß, Hauptmann hätte uns in das innere Leben der drei Menschen tiefer eindringen lassen. Aber dafür wird hier, was kaum noch von einem unserer Autoren versucht worden ist, die Stimmung einer ganzen Kaste gezeigt, welche fühlt, daß sie ihr Leben schon verwirkt hat, welche, um sich zu erhalten, für Rechte streiten muß, an die sie selbst nicht mehr glaubt, welche sich verloren weiß. Morituri könnte das Stück eigentlich heißen. Karlweis hat in seinen letzten Jahren oft von einem Plan gesprochen, „Die große Angst" der Leute zu schildern, unmittelbar vor der Revolution von Achtundvierzig, als man das Gewitter schon in allen Gliedern spürte und schon fast wünschte, es möchte doch nur endlich einmal losbrechen, da es auch nicht schrecklicher sein könnte, als diese unerträglich schwül bedrückende Furcht. „So macht Gewissen Feige aus uns Allen", sagt Hamlet. Das ist der Fall solcher Menschen, welchen gleichsam die Wurzel abgeschnitten ist: der Glaube an sich selbst. Sie leiden an ihrem schlechten Gewissen. Ihr Unrecht ist es, sich nicht mehr im Rechte zu fühlen. Aller Verstand hilft da nichts. Wie klug sich der preußische Junker vorrechnen mag, daß er notwendig ist, daß der Staat Überordnung und Unterordnung braucht, daß die Nation die alten Begriffe nicht entbehren kann, er kommt darüber nicht hinweg, daß er es selbst nicht mehr glaubt. Es sind eben auch

für ihn nur noch Begriffe, nicht mehr Gefühle. Um wirken zu können, um zu verteidigen, was sein Interesse fordert, muß er sich erst selbst belügen: sein Interesse sei das der Nation. Oder er beruft sich, um sein Gewissen zu betäuben, auf alle großen Priester und Könige der alten Zeiten, die auch das Volk getäuscht hätten, um ihm ihre Interessen einzureden. Aber er irrt: denn die Macht starker Klassen ist es, daß sie sich ihr Recht erst gar nicht zu beweisen brauchen, sondern es unmittelbar empfinden. Die Priester fangen erst zu lügen an, wenn ihre Kraft schon erschüttert ist. Die Könige, die sich erst auf ein Raisonnement berufen müssen, sind gar keine mehr, sie scheinen es nur noch. Nicht wie es einer meint und ob er recht hat, entscheidet im Leben, sondern ob er sich im Rechte fühlt. Wer einmal seinen Gegner zu begreifen, mit ihm zu verhandeln, auf ihn zu hören begonnen hat, ist schon verloren. Dem Unbedingten, der kein anderes Recht als seinen eigenen Vorteil kennt, hat immer den Sieg gehört. Wer sich nur so stellt, wer erst klügeln muß, wer erst Beispiele aus der Geschichte braucht, dem fehlt der rasche Mut, den Augenblick zu ergreifen, der kommt immer zu spät. Herr wird sein, wer sich zum Herrn geboren fühlt, ohne erst nach einem Titel zu fragen. Dieses Gefühl hat der Adel nicht mehr, sondern er kalkuliert: Es mag ja ungerecht sein, daß die einen herrschen, die anderen dienen sollen, aber mein Vorteil verlangt es und es läßt sich beweisen, daß mein Vorteil auch der der Nation ist, die nun einmal

die hergebrachte Ordnung nicht verlassen kann, ohne ins Chaos zu geraten; folglich —! Aber daß er immer erst diesen Kalkul, erst eine lange Rechnung, einen historischen Beweis vor jeder Tat beginnen muß, um sich Mut zu ihr zu machen, dies hemmt ihn. „Der angebornen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkelt; und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck, durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt, verlieren so der Handlung Namen," sagt Hamlet, das erste Beispiel eines „dekadenten Prinzen", und er segnet Horatio, in welchem „Blut und Urteil sich so gut vermischt". Diese „Mischung" macht es: wem sein Urteil bestätigt, was sein Blut will, der ist stark; wer aber das Blut durch das Urteil bezwingen muß, ist dem Leben nicht gewachsen. Das Urteil, durch sein Interesse bestimmt, drängt den Junker, „für Thron und Altar" das junge Blut der Zeit zu verleugnen.... Dies alles wird hier nur angedeutet, kaum ausgesprochen, nicht eigentlich plastisch dargestellt, doch ist es immerhin ein Versuch, Menschen nicht als einzelne, sondern aus ihrer Klasse zu begreifen. Das Publikum wird sich freilich lieber an die groben Effekte des Stückes halten. Doch kehrt Sudermann vielleicht trotzdem noch einmal zu diesem Thema zurück, um es tiefer anzufassen und stärker auszudrücken.

Die Beate gab Frau Hohenfels mit ihrer großen Kunst. Vortrefflich war Herr Nissen als Kellinghausen, neben dem der Völkerlingk des Herrn

Devrient etwas klein, fast unbedeutend herauskam. Sonst sind noch Frau Mitterwurzer, Herr Heine, Herr Korff und Herr Thimig zu nennen. Auf das Publikum schienen der dritte und der vierte Akt am stärksten zu wirken. Sudermann mußte vom zweiten ab immer wieder und wieder erscheinen.

19. Februar 1902.

Herr Friedrich Gustav Triesch ist ein sehr netter und braver Mann, der, wenn er nicht gerade schreibt, sonst keinem Menschen was tut und dem ja das Burgtheater manchen hübschen Erfolg verdankt. Es sei deshalb über „Das Komplott" ohne lange kritische Aufregung nur ganz sachlich gesagt, daß es ihm eben diesmal mißlungen ist, was ja jedem einmal passieren kann. Sein „Lustspiel" hält sich an die ältere Manier, etwas langwierig und umständlich auf eine große entscheidende Szene hinzusteuern; nur bleibt diese hier leider schließlich aus. Es handelt sich darum, einen Jüngling und eine Amerikanerin, die sich lieben, aber lange mißverstehen, am Ende doch zusammenzubringen. Der Jüngling ist Herr Reimers, die Amerikanerin Fräulein Witt, die den drolligen Dialekt entzückend spricht. Ferner kommt ein Ungar vor, Herr Devrient; er wird mit einem Mädchen verlobt, das das zierliche Fräulein Flindt gibt. Herr Treßler spielt einen Advokaten, der zuerst, weil er manchmal

komponiert, Locken hat, welche er sich aber, als seine Kanzlei besser geht, um amtlicher auszusehen, scheren läßt; ebenso komisch ist, daß er Dagobert von Fittich heißt. Ein Rittmeister heißt gar Kasimir von Störl; der hat aber noch etwas Komisches, nämlich einen ungezogenen Sohn, aus dem Herr Korff eine köstliche Charge macht, so daß sogar wirklich gelacht wurde. Mehr habe ich von der Handlung nicht behalten können. Das Schönste war ein englisches Lied, das Fräulein Witt ganz allerliebst sang. Der Autor erschien trotz starker Opposition nach jedem Akte mehrere Male.

„Maß für Maß“.

Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 13. März.

„Maß für Maß“ wurde im Dezember 1604 zuerst gespielt und man vermutet, daß es kurz vorher entstanden ist. Es entnahm seinen Stoff einem Drama von George Whetstone „The Right, Excellent and Famous History of Promos and Cassandra“ und einer Novelle desselben Autors, welche er nach einer Erzählung des Giraldi Cinthio im Jahre 1582 in „The Heptameron of Civil Discourses“ mitteilte. Ihr Inhalt wird von Bodenstedt so skizziert: Juriste, ein im Rufe großer Redlichkeit, Treue und Gewandtheit stehender Mann, wird vom Kaiser Maximilian zum Statthalter von Innsbruck ernannt. Ein junger heißblütiger Mann namens Viro verführt ein Mädchen, deren Verwandte ihn bei Juriste verklagen,

welcher ihn zum Tode verurteilt. Viros Schwester Epitia sucht des Bruders Leben von dem gestrengen Statthalter zu erflehen; dieser macht ihr, von ihrer Schönheit bezaubert, einen Liebesantrag und verspricht ihr gegen die Erfüllung seiner Wünsche die Begnadigung ihres Bruders. Epitia beschwört ihren Bruder, lieber sich dem Tode zu weihen, als sie der Schande preiszugeben, läßt sich aber dennoch durch seine Bitten und Tränen bewegen, dem verliebten Statthalter zu willfahren, unter der doppelten Bedingung, daß er sie heirate und ihren Bruder befreie. Der Statthalter gibt das Versprechen, ihr den Bruder am folgenden Morgen ins Haus zu schicken. Statt dessen schickt er ihr seinen enthaupteten Leichnam. Anfangs will sie den grausamen Statthalter in einer zweiten Umarmung ermorden, zieht aber nach reiferer Überlegung vor, den Kaiser um Rache anzuflehen. Sie geht im Trauergewande zu ihm, der Juriste vor seinen Richterstuhl entbietet und ihn zwingt, sein Verbrechen einzugestehen. Zur Sühne soll er sie heiraten und dann sogleich hingerichtet werden. Epitia aber bittet so eifrig für ihn, daß sie seine Begnadigung erwirkt.

Ein moderner Autor, aufgefordert, sich diese Geschichte anzusehen, um sie nachzuerzählen oder umzudichten, würde sich dabei wahrscheinlich an den letzten Satz halten. „Epitia aber bittet so eifrig für ihn, daß sie seine Begnadigung erwirkt." Was muß mit dem Mädchen geschehen, in ihm vorgegangen sein, daß es für eben den Mann, der es entehrt, den

Bruder getötet, sein Wort gebrochen hat, die Gnade des Kaisers anzuflehen sich gezwungen fühlt? Das wäre wohl ein Thema, einen Psychologen zu reizen, der dabei ziemlich tief hinab in die Rätsel der Frau gelangen und die seltsame Verbindung der Sinne mit Gefühl und Urteil berühren könnte. Aber Shakespeare schaltet das ganz aus. Bei ihm ist es gar nicht die Schwester des Verurteilten, die geschändet wird, sondern sie wird heimlich mit einem anderen Mädchen vertauscht, das den schlimmen Richter seit langem liebt. Beide Frauen sind eigentlich recht flüchtig gezeichnet. Man merkt, es kam Shakespeare auf sie gar nicht an. Es kam ihm sichtlich nur auf den Richter selbst an, der hier Angelo heißt. Um den dreht sich alles. Dann spürt man den Anteil des Dichters allenfalls noch in der Szene zwischen Claudio und Isabellen, da der junge Mensch, vom Tode geängstigt, sich so vergißt, daß er der Schwester zumutet, sich dem falschen Manne hinzugeben. Und endlich bemerken wir eine starke Sympathie des Dichters für den Herzog, der, als Mönch verkleidet, die ganze Geschichte zuschauend erlebt. Alles andere ist bloß mit der Routine gemacht, und man fühlt hier schon bisweilen jene Nervosität des von seinem Metier angeekelten Künstlers durch, die in den späteren Stücken immer vernehmlicher wird. Warum hat sich Shakespeare nun bloß für diese drei Dinge interessiert? Wie hängen sie zusammen? Was mag ihn, als er das Stück schrieb, daran innerlich bewegt haben?

Man meint meistens, es sei aus einer Tendenz gegen den Puritanismus entstanden. So sagt Brandes: „Was Shakespeare zu dem unheimlichen Gegenstande hingezogen hat, ist augenscheinlich die Entrüstung gewesen über die sich breit machende Scheinheiligkeit auf dem Gebiete der Geschlechtssittlichkeit, die eine Folge des im Bürgerstande immer kräftigeren Puritanismus war. Es lag an Shakespeares Stellung als Schauspieler und Theaterleiter, daß er den Puritanismus nur von seiner häßlichsten, ihm zugekehrten Seite kennen lernte.... Er seinerseits kam nur insofern mit dem Puritanismus in Berührung, als dieser mit seiner Beschränktheit und mit seinem Fanatismus gegen die Schauspielkunst wütete und mit strenger Unduldsamkeit moralische und besonders geschlechtliche Schwächen verfolgte. Der Puritanismus wandte ihm sein pharisäisches Angesicht und wohl nicht selten das Gesicht der nur geheuchelten Tugend zu. Seine Entrüstung über diese geheuchelte Tugend brachte ihn dahin, „Maß für Maß“ zu schreiben. Er behandelte den Stoff so, wie es geschehen ist, weil das Interesse des Theaters es dringend verlangte, in das Gewebe der strengen, durchaus traurigen Tragödien Lustspiele als Einschlag einzusprengen. Welch ein Lustspiel ist es aber geworden! Düster, tragisch, schwer wie das Gemüt des Dichters; eine Tragikomödie, in der die komischen Szenen, deren Stil derber und realistischer ist als in anderen Shakespeareschen Stücken, mit ihren Bildern aus den niedrigsten Schichten der Gesellschaft

den peinlichen Charakter und das rein kriminelle Wesen der Handlung nicht zu verwischen vermögen. Überall, auch an den humoristischen Stellen, fühlt man den glühenden Ingrimm Shakespeares über die moralische Heuchelei der Scheinheiligkeit als den vulkanischen Untergrund, der jeden Augenblick quer durch den unentbehrlichen Spaß und die lustspielartige Anordnung seine Flammen emporlodern läßt. Und doch ist es eigentlich nicht in erster Reihe die Heuchelei, der er zu Leibe gehen will. Er ist auf dieser Entwicklungsstufe ein allzu großer Psychologe, um den von Anfang an völlig fertigen Heuchler schildern zu wollen. Nein, er zeigt, wie schwach selbst der strengste Pharisäer ist, wenn nur die für ihn passende Versuchung an ihn herantritt, und wie die Begierde eines solchen Mannes, falls sie auf Widerstand stößt, einen ganz anderen Menschen, ein Tier, einen Schurken in ihm offenbart, der sich hundertfach schlimmere Dinge erlaubt als er bisher mit erhobener Stirne und gutem Gewissen bei anderen auf das strengste bestraft hat."

Das klingt ja alles ganz plausibel, ich halte es aber für falsch, weil es mir durchaus mit dem Angelo nicht zu stimmen scheint, den wir im Stücke sehen. Ich finde ihn hier nirgends als „Pharisäer" dargestellt. Der edle Herzog nennt ihn einen „Mann, der selbst mich unterweisen könnte". Der tüchtige, alte, weise Eskalus sagt: „Wenn irgend jemand würdig ist in Wien, so weite Gunst und Ehre zu erfahren, so ist es Angelo." Selbst seine Feinde wissen

ihm nichts nachzusagen, als daß „statt des Blutes in seinen Adern Schneewasser fließt". Als er schon gestürzt und seine schnöde Tat entdeckt ist, sagt Eskalus noch:

Mich schmerzt,
Daß ein so weiser und gelehrter Mann,
Wie Ihr, Herr Angelo, mir stets erschient,
So gröblich fehlte, durch zu heißes Blut
Und dann durch Mangel kühler Überlegung.

Angelo selbst erwidert gar nicht als ertappter Sünder, sondern wie ein Mann, dem Unbegreifliches zugestoßen ist:

Mich schmerzt, daß ich Euch solchen Schmerz bereite;
Und so von Reue ist mein Herz erfüllt,
Daß ich mich mehr nach Tod als Gnade sehne;
Ich hab' ihn wohl verdient und bitte d'rum.

So spricht kein „Pharisäer". Auch Isabella, die ihn doch noch für den Mörder ihres Bruders hält, die er verfolgt hat und die durchaus nichts sinnlich für ihn spürt (deshalb gerade hat ja Shakespeare die Novelle abgeändert und Isabellen mit Mariannen vertauschen lassen), fleht den Fürsten an:

Huldreicher Fürst,
Ich bitt' Euch, seht auf diesen schuldigen Mann,
Als lebte noch mein Bruder; scheint mir's doch,
Pflichtmäß'ge Redlichkeit lenkt all sein Tun,
Bis er mich sah; ist dies so, laßt ihn leben.

Dieser Satz scheint mir den ganzen Sinn der Dichtung zu enthalten. Es ist hier wie im Herakles des Euripides, der plötzlich „nicht mehr derselbe" ist, sich wie verwandelt fühlt, förmlich sich selbst entwendet wird. Einem braven und gerechten Manne

von höchster Entschlossenheit kann es geschehen, daß er, durch sein aufgeregtes Blut verstört, sich selbst verliert. Wir sind unser selbst niemals sicher. Wir glauben fest zu sein, aber wenn der Mond wechselt, entrinnt uns, was uns eben noch gewiß schien. Schon den jungen Shakespeare hat dies betroffen (im „Sommernachtstraum“), aber er nahm es damals noch heiter, als einen „Hauptspaß“, mit seinem Puck denkend:

Geh'n die Sachen kraus und bunt,
Freu' ich mich von Herzensgrund.

Dem reifen Manne wurde es unheimlich. Was sind wir, wenn wir niemals sicher sind, was morgen aus uns geworden sein wird? Sind wir überhaupt, wenn ein Luftzug, jede Wallung uns verändern kann? Welch ein Leben, wenn wir wirklich „aus solchem Zeug wie Träume gemacht“ sind (Sturm“)! Dies drückt der Herzog in seiner wunderbaren Rede über das Leben aus:

Sprecht zum Leben:
Verlier' ich dich, verlier' ich etwas, das
Der Tor nur gern bewahrt; du bist ein Hauch
Jedwedem luft'gen Einfluß untertan,
Der stündlich diese Wohnung deines Lebens
Bedroht; du bist der Narr des Todes nur;
. . . du bist nicht du selbst,
Denn du bestehst durch viele tausend Körner,
Aus Staub entsprossen. Glücklich bist du nicht,
Denn stets begehrst du das, was du nicht hast,
Und siehst nicht was du hast. Du bist nicht stetig,
Denn deine Stimmung wechselt wundersam
Je nach dem Mond.

Darum ist dem Autor die Szene zwischen Claudio und Isabellen so wichtig, weil mit diesem hier genau dasselbe wie mit Angelo geschieht: durch seine Sinne verwirrt, die ihm die Schrecken des Todes ausmalen, verliert er sich selbst, seinen Mut, seine Achtung der Schwester, jedes Gefühl von Ehre, wie Angelo, durch die Sinne verwirrt, die ihm den Genuß der Isabella ausmalen, seine Rechtlichkeit und jede Empfindung der Pflicht verliert. Und darum ist ihm der Herzog so wichtig als ein hoher Regent, dem Zweifel gekommen sind, ob denn jemals ein Mensch über andere Richter sein darf. Ein leiser Ton von Rebellion gegen alle Justiz, als ein für Menschen zu hohes Amt, klingt an, fast wie in der „Auferstehung" Tolstois. Kann es unter Menschen überhaupt Gerechtigkeit geben? Ist Gnade nicht menschlicher als Gerechtigkeit?

Glaubt mir dies:
Kein Prunk und feierlicher Brauch der Großen,
Nicht Königskrone, noch Statthalterschwert,
Nicht Marschallsstab noch Amtsgewand des Richters.
Verleiht dem Träger halb so schönen Schmuck
Als Gnade.

Kainz gibt den Angelo in einer merkwürdigen Maske, zwischen Judas und Holofernes, in den Szenen mit der Nonne und im letzten Akte durch seine Energie hinreißend, aber ohne eigentlich sichtbar zu machen, wie er sich das Innere dieses Menschen denkt. Frau Hohenfels schien sich nur

allmählich erst halbwegs in die Isabella zu finden. Vortrefflich waren Herr Thimig, Herr Heine und Herr Schmidt.

Sonnwendtag.

Drama in fünf Aufzügen von Karl Schönherr. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 19. April 1902.

Der Rofner ist ein armes „Fünf-Kilo-Bäuerl", das kaum zum Leben hat. Um Lichtmeß hat ihm eine Lawine die Hütte weggerissen, den alten Vater verschüttend, der mit seinem wehen Fuß nicht mehr entrinnen konnte. Die Gemeinde baut eine neue Kirche, „damit der Wallfahrtsort neues Ansehen gewinnt, damit er mehr Zulauf kriegt, damit dann die Geschäftsleute mehr Nutzen haben, der Kramer, der Metzger und der Wirt". Dazu brauchen sie Holz und hacken den ganzen Wald aus, bis zum Zaune des Rofner herab. Da kann sich der Schnee nicht mehr halten und so ist es gekommen. Aber der Rofner murrt nicht. Er baut wieder auf; für Sunnwend hat er ja die tausend Kronen zu erwarten, um welche er seinen Wald an die Gemeinde verkauft hat. Er ist ein stiller Mensch, er fragt nicht viel, denkt nicht viel und ist schon froh, wenn es ihm nur ausgeht, für die alte Mutter und seine Frau und das Kind, das sie unter dem Herzen hat, rechtschaffen zu sorgen. Manchmal wird es ihm schon recht hart, manchmal möchte er fast verzagen.

Wird er sich mit aller Arbeit auf dem Gütel halten können? Wie bringt er nur die Zinsen vom Kapital auf, das er jetzt für den Bau schuldig ist? Und jeder Wettersturz schwemmt das Erdreich vom Acker und jedesmal müssen sie die Erde wieder auf dem Buckel hinaufschleppen, buttenweis. Und wenn einmal ein Halm reift, dann schlägt ihn der Schauer nieder oder frißt ihn das Steueramt auf. Und wie sie einem gleich die Fäust' machen und wie sie einem drohen, wenn man einmal nicht akkurat nach ihrer Pfeife tanzt! Gehunzt wird man auch noch. Aber er würgt es hinab, weil er an das Kind denkt, das nicht wie ein Landstreicherfratz auf die Welt kommen soll, das ein Heimatl haben soll, so wie er eines gehabt hat und wie sie eines gehabt hat und wie unsere Eltern und alle vor uns ein Heimatl gehabt haben. Das ist der Gedanke, der ihn hält, und so trägt er alles und plagt sich unverdrossen, mit seinem Weibe neben der alten Mutter, der es schon recht elend geht, mit ihrem Herzklopfen und den geschwollenen Füßen, und die immer nur an ihren anderen Buben denkt, der in der Stadt auf der Schule ist, um geistlich zu werden. Nur das möchte sie noch erleben, den Tag noch sehen, wo ihr Hans als Priester vor dem Altar steht, an Gottes statt, nicht mehr im Ministrantenröckl wie damals, als er noch klein war, sondern im goldgestickten Meßgewand, an Gottes statt, das Allerhöchste auf der Welt! Und sie armseliges, bresthaftes Weibel wird dann die leibhaftige Mutter

von einem Gott geweihten Priester sein! Und wenn es einmal mit ihr zu Ende geht, wird er ihr die Seele aussegnen und dann wird es ihr wohl leichter sein in der schrecklichen Stunde, wenn ihr gottgeweihtes Kind an ihrem Sterbebett steht und den bösen Feind abwehrt. Das ist ihr Sinnen und Trachten gewesen die ganze Zeit, seit sie vor acht Jahren dem Buben sein Kofferle auf den Stellwagen hinaufgereicht, wo er wie ein Häufele Elend neben dem Kutscher gehockt, um nach der Stadt zu fahren, mit einem Gemeindestipendium aus der Wallfahrtsstiftung, das ihm der gute alte Pfarrer verschafft; und der Gedanke hat ihr über alle Sorge und Kümmernis weggeholfen. Und jetzt ist der Hans ja zurück. Er hat die Matura bestanden und soll jetzt im Herbst ins Seminar, um Priester zu werden. Und sie ist ganz glücklich, weil sie hoffen darf, den Tag noch zu erleben.

Dem Hans ist's in der Stadt ergangen, wie's diesen armen Bauernstudenten halt geht: tagweis' nichts zum Fressen . . . im Winter die eiskalte Bude, ohne Luft und Licht . . . und dazu noch in der Schule den griechischen Bluthund, der ihn aushöhnt, wenn er einmal vor lauter Hunger die Zeilen in der griechischen Scharteken nicht sieht. Aber mein Gott, man hält schon einen Puff aus. Nur nach und nach, wie er allmählich zu denken begann, da hat es in ihm angefangen abzubröckeln und er hat gespürt, daß er zum Geistlichen nicht taugt. Und dann ist er einmal in eine Versammlung geraten,

wo der große Führer gesprochen hat; und die jungen Leute, Kopf an Kopf gedrängt, haben aufgehorcht und er, mitten darunter, hat jedes Wort verschlungen und die Wangen haben ihm gebrannt und die Augen haben ihm geglüht und er hat auch den Hut geschwenkt und hat auch die Hand gehoben, wie zum Schwur. Und er ist entschlossen, den Schwur zu halten; er kann kein Geistlicher werden. Er will alles der Mutter gestehen, so hart es ihm wird; es muß sein. Im Herbst, wenn die Ferien um sind, wenn es heißt, sich endgültig zu entscheiden, da wird er herausrücken mit der Wahrheit. Eigentlich hat er ihr es gleich sagenn wollen, gleich nach der Ankunft. Aber wie er sie dann im Stübele sitzen gesehen hat, vor ihrem kleinen Hausaltarl, mit dem mageren faltigen Gesicht, und wie sie ihm die Jahre und Monate bis zur Priesterweihe vorgerechnet hat, ganz selig in ihrer sicheren Erwartung, da hat er nur gemacht, gleich wieder aus der Stube zu kommen. Er hat's nicht können: denn er weiß, er reißt da der Mutter mit einem Ruck alles heraus, was all die Jahre her in ihr gegrünt und geblüht und Wurzeln geschlagen hat. Nach den Ferien — ja, da wird er reden. Und vielleicht lebt sie dann nicht mehr! So gern er sie hat, er kann sich nicht helfen, er wünscht seiner Mutter den Tod.

Da kommen fremde Männer in den Ort, Turner aus der Stadt, um nach altem Brauche Sonnwendfeuer abzubrennen, wie es jedes Jahr geschieht. Aber das ist nur ein Vorwand. Der Jungreithmair

führt sie an, den die Schwarzen weit und breit fürchten und hassen, weil er ein „Aufklärer“, ein „Aufwiegler“, ein „Antichrist“ ist. Der hat gesagt: Heute wollen wir einmal eine Bresche schießen in das fromme Wallfahrtsörtl! Und schon seit ein paar Tagen, heißt es, gehe im Dorfe ein heimlicher Bote um: alles, was unzufrieden sei wegen dem neuen Kirchenbau solle um Sonnwend, wenn am Abend das Feuer aufbrennt, angerückt kommen, das Feuer solle das Zeichen sein, und einer aus der Stadt werde dann eine Rede halten und Aufklärungen geben! Der Vorsteher und die Räte der Gemeinde erschrecken: So hat er's noch überall gemacht, kein Tal ist mehr versteckt genug, in jedes Dorf bricht er ein, wie ein reißender Wolf, kein Glauben und kein Herrgott ist vor ihm sicher; und jetzt sollen wir an die Reihe, jetzt möchte er in unser friedliches Wallfahrtsörtel auch noch den Unfrieden hereintragen! Aber das werden sie nicht dulden! Sie verbieten ihnen das Anzünden, kein Sonnwendfeuer darf heute brennen, keinen Platz soll er finden für seine Versammlung, keinen Anhang, keinen einzigen Menschen im Dorf darf er auf seine Seite kriegen! Wir schlagen gleich beim Wirt und am Gemeindehaus das Feuerverbot an. Vorwärts auf die Berge, bewacht alle Feuerplätze! Und wenn sie dann hinaufkommen, wehrt ihnen das Anzünden, die einen auf dem Allensteig, die anderen auf dem Zimmerbergl, überall — sagt nur: Der Vorsteher hat es verboten! Da wird er abblitzen, der Land-

und Leutverderber, und mit Spott und Schand' muß er vom Dorf abziehen!

Der Jungreithmair ist etwas verlegen, wie er das hört. Er hat die Freunde mit großen Worten hergeführt und weiß nun nicht recht, wie er sich helfen soll. Da kommt ihm der junge Rofner eben recht. Die Rofner-Wiese, das wäre ein Platz für das Feuer! Wenn er den jungen Rofner bereden könnte, dem Verbote zu trotzen! Und er fängt klug zu sticheln und zu bohren an: natürlich, die fromme Mutter müsse man schonen, wenn man auch damals bei der Versammlung war und den Hut geschwenkt und die Hand gehoben hat wie zum Schwur; die fromme Mutter müsse man schonen, ohne natürlich die Überzeugung zu verraten, die man da drinnen in der tiefen Brust hat — deshalb nennt man ja diese Gattung die innere Überzeugung, weil sie immer drinnen bleibt im Schlupfwinkel, immer drinnen wie die Laus im Pelz, nicht herauszubringen ist das Ungeziefer; freilich andere, die bedenken sich nicht, die bringen ein Opfer, die wehren sich — nur der Rofner hockt winselnd im Winkel und hängt der Mutter an der Kittelfalte! Und so fort, bis der Knabe, von Scham und Wut wie betäubt, sein Wort gibt, zu den Turnern zu stehen und sie auf die Wiese zu führen.

Im Dorfe erfährt man: Das Verbot ist umsonst, der junge Rofner gibt die Wiese her. Der Vorsteher eilt zu seinem Bruder; der soll es dem Hans verwehren. Aber der stille Bruder in seinen Sorgen

hat gar keine Lust, plötzlich den „Gemeindesinn" zu zeigen, den man anruft. Die Gemeinde hat für ihn auch keinen Sinn gezeigt. Mag das Feuer brennen, ihm ist es gleich. Sie sollen ihm lieber die tausend Kronen bezahlen, die heute fällig sind. Er braucht sie, er kann nicht mehr warten, Zimmerleute und Maurer drohen schon mit der Exekution. Der Vorsteher kann nicht leugnen, das mit den tausend Kronen ist richtig; der Rofner kann sie auch sogleich haben. Nur wenn sein Bruder, der Hans, es wirklich mit den Turnern hält, also offenbar die Absicht aufgegeben hat, sich dem geistlichen Stande zu widmen, dann hat sich, wie in einem Reverse vom Jahre Dreiundneunzig, den der Vorsteher in der Hand hat, zu lesen steht, dann hat sich dessen Vater, Andreas Rofner, oder im Falle des Ablebens der Haus- und Hoferbe, also der jetzige Rofnerbauer, verpflichtet, den aufgelaufenen Stipendiumbetrag sofort, ungesäumt der Gemeinde zurückzustellen; das Stipendium für acht Jahre sechzig mal acht macht vierhundertachtzig Gulden — so bleiben also von den tausend Kronen zwanzig Gulden, die er sofort bekommen soll, wenn er sich nicht, von der Exekution bedroht, doch noch lieber besinnt und den Hans von der Wiese holen geht. Und der Rofnerbauer besinnt sich, daß sein Kind nicht wie ein Landstreicherfratz auf die Welt kommen soll, und geht den Bruder holen.

Indessen haben sie auf der Wiese Feuer gemacht und der Jungreithmair beginnt die Bauern,

die scheu herangeschlichen sind, leidenschaftlich zu hetzen: „Die Geschäftsleut' vom Dorf nutzen euch aus. Der Vorsteher und sein Anhang knechten euch. Bei euch heißt es nur: Bauer, zahl' deine Steuern und Gemeindeumlagen und halt das Maul. Zahlen dürft ihr, aber mitreden dürft ihr nicht in der Gemeinde. Ja, schinden und roboten. Knechten und jochen und die Gemeindeumlagen pünklich zahlen. Das müßt ihr, aber mitsprechen dürft ihr nicht. Bei euch heißt es nur: Im Sommer ins Heu . . . da rinnt euch der Schwitz in das Maul . . . und im Winter ins Holz, . . . da klingeln euch die Eiszapfen um den Bart . . . Heraus, ihr Bauern! Nicht die Faust im Sack ballen . . . offen, frei heraus müßt ihr auftreten gegen den Vorsteher, Wirt und Kramer. Ihr habt auch ein Wort mitzureden in der Gemeinde. Laßt euch nicht länger jochen. Nicht geknechtet — groß, stark und frei soll sein das Bauerntum!" Die Bauern werden rabiat. Ein Alter schreit: „Wie die Ochsen im Jochscheit sein wir! . . . Von heut' ab keine Fuhr mehr umsonst für den Kirchenbau! Für den Vorsteher und die Geschäftsleut' wollen wir nimmer roboten!" Und alle stimmen wild ein: „Nimmermehr! Wir wollen nim — —" Aber sie sprechen nicht aus: Der Vorsteher ist erschienen. Die Bauern knicken furchtsam zusammen und einer nach dem anderen stiehlt sich weg und flieht, während der Vorsteher spottet: „Sehen S', Herr Jungreithmair, das ist die sogenannte Bauernbewegung!" Und nun sagt

der Rofnerbauer dem Hans, wie es um ihn steht und daß er sein Haus verliert, wenn der Hans nicht mit ihm kommt. Der Hans bleibt, schreien die Turner. Der Rofner bittet. Der Hans hat den Handschlag gegeben, ruft der Jungreithmair, und da der Knabe schwankt: „Glück auf den Weg, du Hasenherz! Schlagt dir halt auch schon gleich in der ersten Minute die Feigheit ins Blut!“ Da fährt der Hans rasend auf, reißt sich vom Bruder und schreit: „Jetzt bleib ich!“ Der Jungreithmair triumphiert, aber der Rofner, außer sich, packt einen Knüttel, stürzt auf den Knaben zu und erschlägt ihn.

Als die Gendarmen kommen, den Rofnerbauer zu holen, tritt die Bäuerin an seine Seite und sagt gefaßt: „Martin! Verzweifl' nit! Halt dich jetzt aufrecht in der schweren Stund'! Du bist kein Mörder! Nein — nein! Die dort — indem sie auf den Vorstand und den Jungreithmair zeigt — ihr habt den Hans gemordet ... ihr ... ihr alle miteinander ... Sein Blut komm über euch und eure Kinder ... Wir warten auf dich — ich und dein Kind ... Wir warten ... bis du wiederkommst ... dann wandern wir aus! Irgendwo wird es wohl noch ein Fleckel Erde geben in der weiten Welt, wo man zwei arbeitssame Leut in Ruh' und Frieden ihr Stückel Brot verdienen laßt!“ So steigt dies Stück, wunderbar fest geführt, aus leisen Anfängen an einer unaufhaltsamen Handlung zu einer furchtbaren Mahnung empor, zu einem Strafgericht über unser ganzes österreichisches Elend, in

welchem es nur noch Parteimänner, aber keine Menschen mehr gibt.

Die Darstellung des Burgtheaters wirkt fast wie eine Übersetzung. Man hat ungefähr ein Gefühl, wie wenn Italiener Ibsen spielen. Es ist doch seltsam, daß man an der ersten österreichischen Bühne ein österreichisches Werk nicht echt geben kann. Ich meine damit nicht bloß, daß die Herren Baumeister, Heine, Treßler, Römpler, Paulsen, Zeska, Gregori, Biesantz und Devrient natürlich unserer Mundart nicht beizukommen wissen, sondern man spürt auch, daß ihnen das rechte innere Verhältnis zu den Figuren fehlt. Daß es durch ein solches möglich ist, sogar den eigenen Dialekt zu durchbrechen oder überspringen, beweist Herr Thiming, den sein Sächsisch nicht hindert, den Rofnerbauer ins Herz zu treffen; er hat eine Wahrheit und Macht des Ausdruckes, die erschüttert. Sehr gut sind auch Herr Reimers als Jungreithmair, Frau Bleibtreu und Fräulein Schönchen. Der Erfolg war groß; der Autor mußte, lebhaft gerufen, nach jedem Akt immer wieder und wieder erscheinen.

Bernhard Baumeister.

am 4. Mai 1902.

Am 20. April 1852 wurden die „Magnetischen Kuren" von Hackländer zum erstenmal im Burgtheater gegeben. La Roche spielte den Grafen

Schönmark, Frau Hebbel die Gräfin, Fräulein Neumann die Baronin, Fichtner den Rahden. Als Eugen von Felsen stellte sich ein junger Debütant vor: Herr Bernhard Baumeister vom großherzoglichen Hoftheater zu Oldenburg. Er gefiel und wurde engagiert, aber er konnte sich lange nicht recht eingewöhnen. Das mochte an seinem etwas spröden, sehr norddeutschen Naturell, das unserem Publikum fast ein wenig prosaisch vorkam, aber vielleicht noch mehr an der Wiener Tradition liegen, von der seine gerade und knappe Art grell abstach. Jene dürfen wir uns behaglicher, breiter, ausführlicher denken, als wir heute, nervös geworden, wohl vertragen würden. Sie gefiel sich in Nuancen, hielt sich gern bei den kleinen Zügen auf und hatte eine Breite der Darstellung, die dem Tempo jenes stilleren Lebens entsprach. Das war nun keineswegs nach dem Geschmacke des Debütanten, der sich nicht aufzuhalten, bei keinem Detail zu verweilen, sondern resolut auf die Sache selbst loszugehen pflegte, was man damals hier gar nicht gleich begriff. Man fand ihn trocken und steif. Laube erkannte, daß er „schauspielerisch sehr wohl begabt“, und beklagte nur seine Neigung, angenehme Wirkungen zuweilen dadurch abzuschwächen, daß er „wunderlich abkürze“, wo er sich ausbreiten sollte. „Sein Talent hat eine kurz witzige Neigung zum Aphoristischen . . . Sein Vortrag ist die Abkürzung in allen möglichen Formen; er ist imstande, die charmantesten Sachen unbesehen in die Tasche zu stecken. Er hat den

Spaß davon empfunden, er hat aber gar keine Rücksicht darauf genommen, ob der Zuhörer auch genug merkt von dem Spaße.“ Das war es, wodurch er lange immer wieder befremdete: er nahm keine Rücksicht auf das Publikum, während es eben das Geheimnis der Wiener Tradition war, daß sie die Rücksicht auf das Publikum mit ihren tausend kleinen Künsten, Wirkungen vorzubereiten, klug aufzusparen und listig abzuwarten, auf das höchste ausgebildet hatte. Aber da war es auch wieder, wodurch er dreißig Jahre später für die neue Generation, die nun antrat, der einzige Schauspieler wurde, der, von den „Alten“, den neuen Forderungen noch genügte.

Es macht uns manchmal ungeduldig, wenn wir sehen, wie die Moden in den Künsten wechseln. Wir werden dann leicht ungerecht. Wir dürfen aber doch nicht vergessen, daß schließlich jede neue Mode die Korrektur einer alten ist. Auch in der Kunst geht die Sehnsucht des Menschen immer auf das Ganze. Der Künstler aber ist immer nur ein einzelner, das Werk kann nur ein Teil sein. Es bleibt also immer ein Rest und diese Reste, wenn sie eine zeitlang aufgehäuft worden sind, müssen endlich abgetragen werden. Dies geschieht, indem die Form der Kunst verändert wird. Es kann nicht geschehen, ohne daß es wieder Reste gibt. Nach einiger Zeit wird eine neue Veränderung notwendig. Damals war die Schauspielkunst besonders auf das Können hin entwickelt worden. Der Schauspieler freute sich,

seine Fertigkeiten zu zeigen, Schwierigkeiten zu überwinden, durch die Bravour seiner Technik zu verblüffen. Gut sprechen, sich schön bewegen, jede Wirkung genau berechnen zu können, war ihm die Hauptsache. Es war nun nur natürlich, daß wir, die neue Generation, dies nicht sehr schätzen, ja beinahe verachten. Einmal weil die Jugend immer gewaltsam anders sein will, dann aber wohl auch, weil bei jener Ausbildung des Könnens in der Tat oft der menschliche Gehalt des Schauspielers fast verkümmert war. Wir drückten das so aus, daß wir vom Schauspieler leidenschaftlich nur das eine verlangten, eine Natur zu sein. Man gab uns nach; seit zehn Jahren lernen die Schauspieler jetzt nur „auf Natur", jeder hat es eilig, seine winzige Person so zu zeigen, wie sie täglich ist, und das Technische wird dabei so versäumt, daß eine Korrektur schon wieder unvermeidich geworden ist. Zunächst werden jetzt wahrscheinlich nur Schauspieler berühmt werden, die eine ungewöhnliche Begabung für das Technische ihrer Kunst und eine besondere Routine haben.

Baumeister ist der erste Wiener Schauspieler gewesen, der „modern" war, wie es die neue Generation verstand. Gerhart Hauptmann hat einmal von der Duse gesagt: „Sie spielt wie jemand, der sich ganz unbeachtet glaubt." Und Emanuel Reicher hat damals gemeint, dies wunderbare Wort sei „beinahe ein Gesetz". Niemals an das Publikum zu denken, nichts zu berechnen, nichts zu machen,

sondern sich zu geben, als wäre man mit sich allein — das wurde die große Forderung der Jugend. Nun, Baumeister hat sie immer erfüllt, aber freilich ohne irgend ein Programm zu haben, einfach weil es ihm unmöglich wäre, sich jemals anders zu geben als er ist. Jarno sagt im Wilhelm Meister: „Und bei mir ist es doch so rein entschieden, daß, wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht diesen Namen.“ Und Goethe bestätigt dies einmal: „Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: Der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.“ Wer sich zu dieser extremen Ansicht bekennt, müßte zugeben, daß Baumeister eigentlich überhaupt kein Schauspieler ist. Er verstellt sich niemals, er bildet sich niemals um, es gelingt ihm nicht, unkenntlich zu werden, weil er wohl gar niemals daran gedacht hat, es auch nur zu versuchen. Er kommt als spanischer Bauer nicht anders wie als deutscher Ritter oder als englischer Junker herein, wir erkennen ihn gleich an seinen kurzen, festen, sicheren Schritten, an der knappen Haltung, an der gedrungenen und bündigen Sprache. Er steuert immer gleich auf die Mitte zu, hält sich gern an der Rampe, voll zum Publikum gewendet, und trägt nun seinen

Text gelassen, besonnen, dringend, warm und herzlich vor, wie jemand, der keine Flausen macht, am liebsten schweigen möchte und seiner Sache so sicher ist, daß er sich schämen würde, uns erst noch überreden zu wollen. Das Gesicht spielt kaum mit, es hellt sich manchmal heiter auf oder zieht sich drohend zusammen, aber es wechselt nur den Ausdruck, ohne sich selbst zu verändern; der Körper bleibt ruhig, so sparsam an Gebärden, als die Rede an Tönen. Es ist gar nicht die Darstellung, die auf uns wirkt, sondern seine Natur wirkt durch ihre bloße Gegenwart auf uns, wie die einer schönen Frau, die auch nur da zu sein braucht, um uns zu beglücken und uns das Leben wert zu machen. Es hat wohl eigentlich niemals jemand die Empfindung gehabt, dies sei der Richter von Zalamea oder der Ritter Götz, sondern der Reiz war immer, unseren geliebten Baumeister, um seiner geraden, tüchtigen und kerndeutschen Wesens willen geliebten, vergnügt oder betrübt, scherzen oder zürnen, sich mit Freunden vertragen, mit Feinden schlagen, in vielen Abenteuern bewähren und so nach und nach seine volle Natur rings von allen Seiten zu sehen. Diese ist es, die wir an ihm bewundern und verehren, weil wir fühlen, wie rein und in sich ruhend sie ist, und fühlen, daß sie die Kraft hat, uns durch ihren Anblick aufzuhellen und zu befreien, als eine, in der, wie Schiller vom Schauspieler gefordert hat, „die Menschheit zur Zeitigung gekommen ist“.

Laboremus.

(Drama in drei Akten von Björnsterne Björnson. Zum erstenmale aufgeführt im Burgtheater am 30. Mai 1902).

Um nicht ungerecht zu sein, sagt man sich immer wieder vor: Björnson ist eben wohl überhaupt kein Dichter, er hat mit der Kunst gar nichts zu tun, er will nicht darstellen, sondern er ist ein Redner, ein Agent großer Gedanken, ein Apostel der Menschheit, der bessern und bekehren, warnen und mahnen, an die Pflicht erinnern will und dazu jedes Mittel nimmt, das irgendwie auf die Menschen wirken mag, das ihm irgendwie hilft, sich auszusprechen, das nur irgendwie sozusagen als Plakat seiner Gesinnung dienen kann. Ist es unrecht, von einem Dichter eine sittliche Wirkung zu verlangen, die er gar nicht sucht, beglückt, wenn er nur den Trieb seiner plastischen Kraft erfüllt, wenn er nur gezeugt und erschaffen hat, so ist es ebenso unrecht, von einem Agitator eine künstlerische Wirkung zu fordern. Auch Gutzkow ist kein Künstler gewesen, auch ihm hat die darstellende Kraft gefehlt, auch er hat nichts bilden und formen können und doch hat er auf die innere Welt einer ganzen Generation so gewirkt, daß wir uns unsere Geschichte ohne ihn gar nicht denken können. So redet man sich immer wieder beschwichtigend zu, wenn man in der Leere und Öde seiner Stücke fast die Geduld verliert. Du mußt dir eben denken, sagt man sich, gar nicht im Theater zu sein, sondern für ihn ist die Bühne ein Katheder oder eine Kanzel; und man fühlt doch

durch, daß er es sehr gut meint; er predigt die Liebe, er predigt die Versöhnung, er predigt die Arbeit; predigen mag ja nicht nach deinem Sinne sein, aber gib doch zu, sieh doch ein, daß es auch notwendig ist.

Es will aber alles nichts nützen. Man kommt doch gegen eine geheime Wut kaum auf. Die Argumente stimmen nämlich auch eigentlich nicht. Gutzkow war doch ganz anders. Nehmen wir die „Ritter vom Geiste". Gewiß kein Roman, der irgend einer künstlerischen Forderung genügen würde, sondern eine Reihe von Artikeln oder Reden, kaum durch eine Handlung verbunden, welche eigentlich neben den Personen läuft, statt aus ihnen oder doch mit ihnen zu kommen. Aber er gibt sich auch gar nicht anders als er ist. Er verstellt sich nicht. Es fällt ihm gar nicht ein, künstlerisch zu tun. Das ist der Unterschied.

Würde Björnson sagen: Ich bin kein Künstler, ich bin kein Dichter, ich bin ein politischer Mensch, ich bin ein Agitator, ich will ein Prediger der Menschheit sein, macht ihr auf dem Theater was ihr wollt, mir ist es ein Ort, wo viele Menschen zusammenkommen, ich kann mir eine bessere Kanzel gar nicht denken, hier trete ich hin und predige, so hätten die Künstler zu schweigen. Er sagt das aber nicht, sondern er macht die Art der Dichter nach, er tut künstlerisch, sagen wir es ganz heraus: er kopiert Ibsen. Damit zerstört er sich die Wirkungen, die der Redner wohl hätte, ohne doch die des Dichters zu erreichen. Dies mag es sein, was einen in diesen

Stücken so quält, daß man sie nur mit großer Mühe ertragen kann.

Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, wie er zu „Laboremus" kam. Er hat das Bedürfnis, von Zeit zu Zeit ein Manifest an seine Völker zu erlassen. Diesmal wollte er wohl sagen: Laßt euch nicht von der Romantik betören, hinter dem Schillernden und Gleißenden, das uns im Leben lockt, steckt nichts, es ist unfruchtbar und leer, arbeiten wir, das ist das einzige, nur in der Arbeit ist das wahre Glück! Das ist ja wohl schon manchmal gesagt worden, aber schließlich kommt es nicht darauf an, ob etwas neu ist, sondern daß es wahr sei, und es hätte sich gewiß auf eine kräftige und eindringliche Weise sagen lassen. Leider weiß aber Björnson, daß heute auf der Bühne nicht mehr deklamiert werden soll, sondern nur die Darstellung gilt. Er beschloß also darzustellen. Er sagte sich: Romantik, das Schillernde und Gleißende des Lebens, die tückischen Verführungen in uns, das sind nur leere Worte — man muß sie sehen, sie müssen zum Bilde werden, sie müssen gestaltet werden. Er machte also ein Weib daraus, von dem er versichert, daß es alle schwärmerischen Männer lockt, daß es wie Undine ist, daß es, während wir uns zu erheben glauben, uns hinabzieht, kurz jenes dämonische Weib aller jungen Phantasien, und um es durch Erinnerung recht zu beleben, ließ er es dasselbe tun, was Rebekka West tut. Wie diese, dringt es in ein Haus ein und tötet die Frau, um den Mann an sich zu reißen.

Unersättlich wendet es sich dann einem Jüngling zu, der aber, fast schon umstrickt, noch von der Tochter der Ermordeten gewarnt und befreit wird. Wenn man das nacherzählen hört, könnte man es ja für ein Stück halten. Aber dies alles wird immer nur gesagt, besprochen, erzählt, nichts wird sichtbar, nichts nimmt Gestalt an, nichts steht da. Und dabei geschieht es ihm auch noch, daß er am Ende eigentlich auch seine Tendenz verliert. Vor lauter Reden kommt er nicht einmal dazu, sich auszusprechen. Wir hören auf einmal: Laboremus! und fragen verwundert, was denn das eigentlich mit dieser ganzen Geschichte zu tun haben soll.

Die Darsteller konnten mit allem Eifer auch nicht helfen. Diese Rollen sind nicht zu spielen. Der Klügste war noch Kainz, der die seine, wo es nur irgend ging, von der lustigen Seite nahm.

Die Gerechtigkeit.

Komödie in fünf Akten von Otto Ernst. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 6. November 1902.

Ein junger Musiker, Felix Franck, zieht sich den Haß eines tückischen Journalisten zu. Dieser, der Chef der „Gerechtigkeit“, eines unsauberen Blattes, das nur von der Verleumdung lebt, hetzt seinen Kritiker auf ihn. Franck wird verhöhnt, und da er sich wehrt, geht es nun von allen Seiten gegen ihn los. Die Freunde, die er in der anständigen

Presse hat, sind ohnmächtig, der Direktor, der seine neue Oper aufführen soll, wird ängstlich, man wendet sich scheu von ihm ab. Er aber vertraut auf sein Recht. Und sein Vertrauen siegt. Das Publikum beschämt seine Feinde: Die Oper hat einen ungeheueren Erfolg.

Also nach dem schlechten Richter der „roten Robe", nach dem schlechten Lehrer des „Flachsmann" nun der schlechte Journalist. Das mußte kommen und wer an die großen Pflichten der Presse glaubt, wer sie mächtig und frei will, wer ihre Bedeutung für unsere ganze sittliche und geistige Entwicklung kennt, atmet auf, daß es endlich geschehen ist. Die besten unter uns haben es längst ausgesprochen, daß die Freiheit der Presse bedroht ist, wenn wir keine Mittel finden, sie gegen die Frechheit der Presse zu schützen. In allen Städten haben einige Schandbuben durch ihren Neid und Geifer unseren königlichen Beruf so vergiftet und entehrt, daß wir nicht länger schweigen dürfen, wenn wir nicht ihre Mitschuldigen werden wollen. In seiner prachtvollen Rede auf dem Berner Kongreß hat uns Wilhelm Singer heuer ermahnt, einig zusammen zu stehen gegen die Lügner, und niemals werde ich den Enthusiasmus vergessen, mit welchem sich in jenem großen feierlichen Saale, durch die Kraft seiner Worte im Innersten erregt, alle damals wie zum Schwur erhoben, um ihm zuzustimmen. Vor ein paar Tagen erst ist Sudermann aufgestanden, um anzuklagen. Nun wird es nicht mehr verstummen. Man sieht

endlich unter uns ein, daß es keinen Sinn hat, die Schande zu vertuschen. Und wir werden nicht ruhen, bis es uns gelungen ist, unseren hohen und edlen Stand gegen die Verworfenheiten der Crapule zu schützen.

Der Tendenz des Otto Ernst stimme ich darum mit Freuden zu und ich bewundere seinen Mut. Es ist mir auch ziemlich gleich, ob sein Stück einen künstlerischen Wert hat. Der sittliche ist so groß, daß er alle anderen Bedenken verschwinden läßt. Ein tapferes Wort zur rechten Zeit gilt manchmal mehr als alle Feinheit der Artisten. Die Frage ist nur: Hätte er seiner Tendenz nicht noch wirksamer dienen, hätte sein Mut nicht noch mutiger sein können? Wenn er schon so tapfer gegen die Presse ist, konnte er es nicht auch ein bißchen gegen das Publikum sein?

In seinem Stücke ist der böse Journalist ein schlechter Kerl, der aber zuletzt an dem unbefangenen Urteile des Publikums zuschanden wird. Wäre das wirklich so, so würden wir uns erst gar nicht aufregen müssen. Jene elende Presse des Neides und der gierigen Verleumdung wäre dann gar keine Gefahr. Sie könnte einen allenfalls nervös machen, wie eine zudringlich summende Fliege, aber niemand würde sie fürchten, sie hätte keine Macht. Und ich glaube, sie wäre überhaupt gar nicht da, wenn sie nicht — man verzeihe mir, daß ich so dreist bin, dies einmal auszusprechen — wenn sie nicht ein Bedürfnis des Publikums wäre. Die Sache liegt gar

nicht so, daß ein paar Elende durch ihre verwahrlosten Instinkte nach und nach die Presse verdorben haben. Die hätte man ausgestoßen. Aber es sind vielmehr die schlechten Instinkte des Publikums gewesen, durch welche sie groß wurden. Hätte das Publikum den Verleumdern gesagt: es ist infam, anzuklagen, ohne zu beweisen, so wären sie niemals möglich gewesen. Es gab aber im Publikum Leute, die sich freuten. Es gab Leute, die auf die Verleumdung hörten. Es gab Leute, welchen es ein Genuß war, wenn große Namen geschmäht und beschmutzt wurden. Und wenn nun also die Stunde gekommen ist, mit der Schuld der Presse abzurechnen, dann wird man auch die Schuld des Publikums nicht verschweigen dürfen.

Ich weiß nicht, ob Herr Felix Franck, Otto Ernsts junger Musiker, wirklich Talent hat. Ich muß aber sagen: Ich zweifle eigentlich daran. Er hat mir zu schnell Erfolg. Seine Symphonie, seine Oper überwältigen das Publikum gleich. Nun, ich verstehe von Musik nicht viel und ich weiß nicht, wie es da zugeht. Ich vermute nur: auch nicht viel anders als bei uns. Hugo Wolf hat das Publikum nicht überwältigt. Bruckner auch nicht. Von Wagner oder Berlioz gar nicht zu reden. Ich fürchte darum fast: Seine Oper, die gleich so riesig gefällt, wird am Ende ein Trompeter von Säckingen sein. Dann freilich, dann ist die Verleumdung ohnmächtig gegen ihn. Aber wie ich sie kenne, wagt sie sich dann gar nicht gegen ihn heraus. Die Verleumdung ist klug. Sie weiß ganz genau, wann sie schweigen muß und wann

sie reden darf. Wir erfahren zwar, daß Herr Franck den bösen Chef der „Gerechtigkeit“ verletzt hat, weil er es abgelehnt hat, die Frau des Journalisten in seinem Konzerte singen zu lassen. Aber nach meiner Erfahrung spielen sich die Dinge anders ab. Der Komponist eines „Trompeter von Säckingen“ würde zu klug sein, es sich mit dem Chef der „Gerechtigkeit“ zu verderben, und mit einem Komponisten, der das Publikum für sich hat, würde der Chef der „Gerechtigkeit“ es sich zu „arrangieren“ wissen. Der Haß der Verleumder gegen die Künstler hat meistens gar keinen besonderen Grund. Er sitzt viel tiefer. Otto Ernst läßt den Kritiker einmal von Felix Franck sagen: „Ich kann den Onkel nich riechen.“ Das ist es. Der Künstler braucht den Verleumder gar nicht erst zu reizen, sein Dasein allein genügt. Goethe hat das schon erklärt:

Was klagst du über Feinde?
Sollten solche je werden Freunde,
Denen das Wesen, wie du bist,
Im Stillen ein ewiger Vorwurf ist?

Der Verleumder kann das Talent „nich riechen“, weil, wie Schopenhauer es ausgedrückt hat, „der Anblick überwiegender Vorzüge die stille Wut der Nichtswürdigkeit zu erzeugen pflegt: denn die geistige Überlegenheit verletzt durch ihre bloße Existenz“. Dies ist aber die eigentliche Quelle jener Korruption in der Presse, gegen die sich Otto Ernst wehrt, wie wir uns alle gegen sie wehren. Diese Banditen verleumden den Künstler, nicht weil er ihnen einmal zufällig irgend etwas angetan hat, sie rächen sich

nicht für irgend eine besondere Beleidigung, sie rächen sich für seine Existenz, die ihnen „im Stillen ein ewiger Vorwurf ist", und sie könnten es nicht, wäre nicht auch im Publikum schon jene „stille Wut der Nichtswürdigkeit" gegen das Talent da. Und darum meine ich: Wenn Herr Franck eine den Instinkten der Menge so gefällige und schmeichelnde Begabung hat, daß sie das Publikum sofort gewinnt, dann haßt ihn die „Gerechtigkeit" gar nicht und hütet sich, mit ihm anzufangen. Wenn ihn aber die „Gerechtigkeit" haßt, durch seine „geistige Überlegenheit verletzt", dann, fürchte ich, wird ihm das Publikum nicht helfen, dann greift das Publikum die Verleumdung gierig auf und seine Oper fällt durch.

Dies vermisse ich an Ernsts tapferem, klug und sicher geführtem, glücklich belebtem Stücke. Es hätte dem Publikum sagen müssen: „Die schlechte Presse, die lügt und verleumdet und erpreßt, wäre nicht möglich, wenn ihr euch nicht über ihre Lügen und Verleumdungen so freuen würdet. Wollt ihr euch gegen sie wehren, so wehrt euch zuerst gegen eure eigenen schlechten Instinkte, den Neid, die Schadenfreude, und, wie Hamlet sagt: „die Schmach, die Unwert schweigendem Verdienst erweist". Gewöhnt euch ab, Bewunderung für Schwäche, Hohn aber für Mut zu halten." Schopenhauer erzählt von Krates, dem berühmten Cyniker, der vom Musiker Nikodromos eine so starke Ohrfeige erhalten hatte, daß ihm das Gesicht angeschwollen und blutrünstig geworden war; darauf befestigte er an seiner Stirn

ein Brettchen mit der Inschrift: Das hat Nikodromos getan, wodurch große Schande auf den Flötenspieler fiel, der gegen einen Mann, den ganz Athen wie einen Hausgott verehrte, eine solche Brutalität ausgeübt hatte. Wären unsere Menschen diesen Athenern gleich, so könnte es keine „Gerechtigkeit" mehr geben, die Verleumdung fiele auf den Verleumder zurück. Bei uns aber wäre Krates „überwunden" und Nikodromos würde berühmt.

Dem Franck gibt Herr Korff einen wunderhübschen Ton; er vermeidet es völlig zu deklamieren und ist von einer Einfachheit, einer Frische, einer Munterkeit, die man nicht genug loben kann. Neben ihm sind die Damen Medelsky und Mitterwurzer, die Herren Thimig, Sonnenthal, Heine, Römpler und Zeska zu nennen. Das Publikum, anfangs ziemlich steif und fast abwehrend, erwärmte sich erst im vierten Akte recht, doch konnte der Autor schon vom zweiten ab dankend erscheinen.

Der arme Heinrich.

Ein Drama aus der deutschen Sage in fünf Akten von Gerhart Hauptmann. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 29. November 1902.

Nach einer lateinischen Aufzeichnung hat Hartmann von Aue mit „seinen krystallenen Wörtelein", wie Gottfried sie preist, die Geschichte vom armen Ritter Heinrich in Schwaben erzählt, der Ansehen

und Wohlsein genoß, bis es Gott gefiel, ihn schwer zu prüfen, wie Hiob einst, indem er ihm einen bösen Aussatz schickte; und als nun die Welt seine Krankheit sah, floh sie ihn und der sieche Ritter härmte sich und war ganz verlassen. Da hörte er von einem Meister in einer fernen Stadt am Meere in Welschland, welche Salerne heißt. Der war bekannt, jedes Übel zu heilen, und so zog er hin, um durch ihn zu genesen. Aber der weise Arzt wußte kein Kraut für ihn, sondern nur wenn eine reine Magd mit ihrem Willen um ihn den Tod zu erleiden bereit wäre, könnte er mit dem Blut von ihrem Herzen die Krankheit abwaschen. So war dem Ritter aller Trost genommen, er fuhr heim, gab sein Gut an Arme und Kirchen weg, bis auf ein Gereute, das ihm ein Meier mit seinem Weibe und den Kindern besorgte, und hier saß er drei Jahre, von großer Pein gequält, den Tod erwartend, während der Meier alles tat, um ihn zu pflegen. Dieser hatte aber eine Tochter, die dem Herrn sehr zugetan war, und als sie vernahm, was jener Meister geboten hatte, beschloß sie, den Tod zu erleiden. Sie sagte zu ihren Eltern:

„ich bin ze der arzenie guot,
ich bin ein maget und hân den muot:
ê ich in sehe verderben,
ich wil ê für in sterben.“

Und da half kein Weinen von Vater und Mutter und wie leid es auch dem Ritter war, zuletzt tat er ihr es doch und nachdem er sie geschmückt und ihr reiche

Kleider gegeben hatte, ritt er mit ihr nach Salerne, wo sie denn der Arzt in sein Gemach führte und an einen Tisch band, um nach ihrem Herzen zu schneiden. Als er aber sein Messer nahm, um es an dem Steine zu wetzen, hörte dies der Ritter, der vor der Türe stand und es trieb ihn, durch einen Spalt zu spähen, und da sah er, wie sie nackt und gebunden lag,

Ir lîp der was vil minneclich.
nû sach er si an unde sich,
und gewan einen niuwen muot,
in dûhte dô daz niht guot
des er ê gedâht hâte
und verkêrte vil gedrâte
sîn altez gemüete
in eine niuwe güete.*)

Und so schlug er gegen die Tür und trat ein und rief: Dies Kind ist so schön und rein, ich mag seinen Tod nicht sehen, Gottes Wille soll an mir geschehen, das Silber will ich euch geben, das wir ausbedungen haben, aber die Magd laßt leben! Und wie sie auch schrie und fluchte und schalt, er ritt mit ihr fort und

*) In der Übersetzung von Hans von Wolzogen:

Ihr Leib war, ach, so wonniglich;
Er sah sie an und sah auf sich
Und faßte einen neuen Mut:
Es däuchte das ihm nimmer gut,
Wie ihm zuvor das Herz gesinnt,
Und so verwandelt er geschwind,
Wovon erfüllt war sein Gemüte,
In einem Sinn von reiner Güte.

do erzeigte der heilige Krist
wie liep im erbermde ist,
nud schiet si dô beide
von allem ir leide
und machete in dô zestunt
reine unde wol gesund.**)

Als sie aber wieder daheim waren, rüstete er die Hochzeit mit ihr und

nâch süezem lanclîbe
do besâzen si gelîche
daz êwige rîche,
als müeze ez uns allen
ze jungest gevallen.
der lôn den si dâ nâmen,
das helfe uns Got. âmen.*)

So das wunderlich verworrene Lied, von dem Goethe gesagt hat, er habe sich vom bloßen Berühren dieses Buches schon angesteckt geglaubt und ein Jahr-

---

*) In der Übersetzung von Hans von Wolzogen:
Nun zeigte er, der heil'ge Christ,
Wie lieb ihm das Erbarmen ist,
Und schied die Treuen beide
Von allem ihrem Leide,
Und machte ihn zu dieser Stund'
wieder rein und ganz gesund.

**) In der Übersetzung von Hans von Wolzogen:
Nach süßem, langem Leben
Schieden beide sie zugleich
Von der Welt ins ew'ge Reich. —
Also mög' es mit uns allen
Auch dem Herren einst gefallen:
Zu dem Lohn, den sie bekamen,
Mög' uns Gott verhelfen. Amen! —

hundert, das solche Motive sich gefallen lasse, müsse uns durchaus mit Abscheu erfüllen. Ihm war wohl schon seine ganze Lust einer trüben Lust am Kranken widerlich, in der sich der eckle Dunst von Eiter und Geschwüren mit Blutgeruch und dem Angstschweiß eines erregten Kindes klösterlich dumpf vermischt. Auch mußte es ihm, der so tiefen amor fati und einen unerschütterlichen Glauben an die Gerechtigkeit und die Vernunft des Lebens in sich trug, ganz gegen die Natur sein, einen Mann erst schuldlos bestraft, dann durch eine sinnlose Tat und in welche er niemals willigen durfte, gerettet zu sehen. Er erinnerte sich vielleicht, um wie viel menschlicher die Alten den ähnlichen Fall der Alkestis empfunden, und es mag sein, daß er von ihr in Gedanken zurück an seinen Prometheus geriet. Wer diesen gefühlt hat, wird niemals mehr die Demut begreifen, die den armen Ritter sich ins Unverdiente schicken läßt. Sie schließt ihn von unserem Mitgefühl aus.

Da setzt Hauptmann ein, und dies, um es gleich zu sagen, ist es, was ich ganz wunderbar finde: sein Heinrich hat keine Demut. Er beugt sich nicht, er lehnt sich auf. Da Gott ihn schlägt, wehrt er sich wie gegen einen Feind und hadernd, lästernd wird er so furchtbar groß, daß wir seine Genesung zuletzt gar nicht als eine Gnade oder ein Wunder empfinden, sondern mehr als habe er sie durch seinen Zorn dem Widersacher entrungen und abgetrotzt. Und wir atmen auf, fühlend: was immer uns auch geschehen mag, ein letztes ist in uns, das unversehrt bleibt;

es ist stärker als Himmel und Hölle. Mag uns die Räude zerfressen: an uns selbst, wie wir im tiefsten sind, kann nichts heran.

Der erste und der zweite Akt legen rasch den Fall dar: Der Ritter, einst so froh und licht, „bestrahlt von Friedrichs kaiserlicher Gunst", ein „süßer stolzer Mann", viel gereist und in der Weisheit des Koran erfahren, jetzt matt, von einem unbekannten Gram verletzt und krank; neben ihm das Mädchen mit dem „Heiligenschein aus Flachs und Seide", Ottegebe, fast noch ein Kind, „scheuer wie eine Wachtel, die im Kornfeld nistet", von bösen Ahnungen gequält und wie verwandelt durch „einen seltsam fremden Geist". Sie hat erlauscht, was sich die Knechte zuraunen, sie weiß auch von jenem Meister in Salerne, der mit Blut heilt, und „ihr Geist wühlt in solchen gräßlichen Geschichten". Der Ritter läßt Herrn Hartmann von der Aue kommen, seinen Dienstmann und getreuen Freund, um ihm zu sagen, was ihn drückt. Er deutet es erst nur in bitteren Klagen an:

Das Leben ist zerbrechliches Geräte,
mein Freund, sagt der Koran, und sieh, das ist's. —
Und dies hab' ich erkannt! — Ich mag nicht wohnen
in eines ausgeblasenen Eies Schale. —
Und willst du Rühmens viel vom Menschen machen?
wohl gar ihn Ebenbild der Gottheit nennen?" —
Ritz' ihn mit eines Schneiders Scher'! Er blutet.
Stich eines Schusters Pfriem ihm haarestief
hier in den Puls, da oder da, auch dort,
auch hier, auch hier — und unaufhaltsam strömt
nicht anders, wie das Brünnlein aus dem Rohr:
dein Stolz, dein Glück, dein adliges Gemüt,

dein göttlich Wähnen, deine Lieb', dein Haß,
Dein Reichtum, deiner Taten Lust und Lohn,
kurz alles, was törichten Irrtums Knecht,
du Dein genannt! Sei Kaiser, Sultan, Papst! In Grabeslinnen
gewickelt bist du und ein nackter Leib,
heut' oder morgen mußt du drin erkalten.

Aber plötzlich bricht sein Jammer heulend aus:
Ihr alle, alle kommt herbei und seht:
Heinrich von Aue, der dreimal des Tags
den Leib sich wusch, der jedes Stäubchen blies
von seinem Ärmel, dieser Fürst und Herr
und Mann und Geck ist nun mit Hiobs-Schwären
beglückt von der Fußsohle bis zum Scheitel!
Er ward, lebendigen Leibs, ein Brocken Aas,
geschleudert auf den Aschenkehricht-Haufen,
wo er sich eine Scherbe lesen darf,
um seinen Grind zu schaben.

Doch geschieht dies alles knapp, ungeduldig, atemlos, wir spüren, wie der Dichter eilt, er will weiter, weiter. Im dritten Akte sind wir draußen, in der Wildnis, vor einer Höhle. Da schaufelt sich der „räudige Herr von Aue" sein Grab. Und hier hebt nun ein ungeheueres Rasen an, das durch zwei Akte schnaubt, voll Hohn und Grimm gegen die tückische Willkür über uns.

Nach Laune tut er's, nicht
um Winselns willen, nicht nach Deinem Kopf!
Tät' er's um anderes, rührten Hände ihn,
die, ringend, ihm gespaltene Nägel zeigen —
zerfressene Angesichter, lippenlos,
die ihn aus leeren Augenhöhlen suchen —
lallende Zungen, die vergeblich sich
bemühen, das Wort zu formen, das ihn nennt —:
Mönchlein, so wär ein Eden diese Erde,

wir wären Götter, oder Gott der Herr
wär' nicht einmal nur aus Leid gestorben —
nein! — zehnmal! — hundertmal! — und läge tot
in dem vergessenen Sarge dieser Welt.
— — — — — — — — — — — — —
. . . . . dieser Gott
zerstört das Auge, das ihn sieht, zerreißt
das Herz, das ihn will lieben, und zerknickt
die Kindesarme, die sich nach ihm strecken,
und was der hört, wo er vorüberschritt,
manchmal, was Ohren hat — ist Hohngelächter!
Gott lacht, Gott lacht!

Der Pater Benedikt warnt ihn, mit solchen Worten seine Schuld nur noch zu mehren,

. . . weil doch Zerknirschung nur den Weg
und Demut Euch kann zur Versühnung leiten.

Er aber höhnt:

Mißtrauet Eurer Demut! Denn ihr seid
noch viel zu hochgemut! Die Hoffahrt reitet
auf Deinem Nacken wie ein freches Weib,
wenn Du Dich beugst und Dich im Staube windest
vor Gott. Was bist Du, daß er Dein gedenkt!?
und Deiner lächerlichen Schuld, mein Freund!?
und Deiner lächerlichen Reue!? Meinest Du,
Du habest etwas ohne ihn vollbracht!?
Sieh hier, auf diesem Felsen steh ich oft
und lästere, und das Echo lästert wieder
mit Fluch und Hohn: wir beide überschreien
der Vögel Stimmen und der Blätter Rauschen,
das Tosen des Wassers oft — und doch und doch:
wie tief noch sind wir unter das gestellt,
was Sünde heißen könnte wider Gott!

Und so verstört durch Haß ist sein zerrissenes Gemüt, daß selbst das Gebet ihm zur Lästerung und Verwünschung wird. Er kommt in die Kapelle

des Paters, in Kapuze und Kutte vermummt, mit Klapperstange und Beutelchen, scheu wie ein Dieb, und kriecht zum Altar und wirft sich wie ein Schutzflehender hin; und verzweifelt keucht es aus ihm herauf:

Beten! ich kann nicht! Gott,
gib mir doch Worte! warum gibst Du mir
nicht Deine Worte, daß ich beten kann?
Tränen! gib mir doch Tränen! gib mir Wasser,
daß ich die giftig stechenden Flammenzungen
im Schutt der ausgebrannten Trümmerstätte
auslöschen kann! — Töte mich! töte mich!
Du hast mich hinterlistig fortgelockt —
ein boshaft schlauer Jäger — von dem Rande
des stillen, weiten, tiefen, kühlen Sees,
da ich mich eben, einem Biber gleich
anschickte in den kalten Grund zu tauchen,
wo nichts mehr brennt. Lösche mich! lösche mich aus!
lösch' alle Qual des Lichts im schwarzen Schoß
der Finsternis. Wecke mich nie mehr! Denn
die Sonne martert mich mit giftigen Pfeilen.
Schlaf! gib mir Schlaf! mein Bett ist nicht ein Bett,
die Schlangen der Sonne rasen mir im Haupt
nachts: rette mich vor dem furchtbaren Lichte! —
Was säest du Haß? Was hast Du Blindgeborene
wie Hagel auf das Erdreich ausgeschüttet,
die sich zerfleischen müssen? Warum nährst
Du mit der Milch des Grams uns? Warum leiden wir
in diesen Sonnenflammen kläglich Pein,
ohn' einen Tropfen Kühlung? Gott, vergiß . . .
vergiß mich wahrhaft! Denk': ich sei nichts wert:
Kein Baustein Deines blutgetünchten Bau's!
Auf blutigem Grunde und mit blutigem Mörtel
gebunden, dehnt er qualvoll sich empor
voll grausigen Lebens, das mich schaudern macht.

Vergiß mich, ungeheurer Bauherr! Was verschlägts,
wenn Dir ein Staubkorn mangelt? wenn Du mich
von Qual und von Erlösung frei gibst, mich
entläßt, verstößt vom Werk; aus Frohn und Lohn?!

Selbst sein Gebet wird zum Fluche, denn er steht zu Gott, wie etwa jener andere Heinrich in Canossa zum Papste stand: durch seine Macht gebeugt, doch unbezwungen im Gefühle, nur bereit, dem Stärkeren Frieden abzuhandeln, um irgend einen Preis, weil er stärker ist. Wie weit ist das von jenem christlichen: Dein Wille geschehe! Herr Heinrich fragt: Was kostet es, daß ich von dir meinen Willen haben darf? Denn er fügt sich nicht, er gibt nicht nach, er will noch immer: er will leben, leben! Er herrscht den Pater an, wie einen Boten des Feindes:

Ich will genesen, Mönch! Ich will genesen!
Mach' mich gesund! Schaff mir aus meinem Blut
den fürchterlichen Fluch: ich will Dich stellen
in Haufen Goldes bis hoch an den Hals —
— — — — — — — — — — —
Sag' ihm, er habe mich genug geschlagen,
erniedrigt und zerquält, er habe mich
genugsam fühlen lassen, wer er sei —
es sei in mir nichts weiter zu vernichten,
Sag' ihm das, Mönch! Sag' ihm: ich sei zerrissen,
zerstört, verdorben ist mein Balg, ich bin
zu schlecht für ein Hundes Mahlzeit und . . .
Gott unser Herr ist groß! gewaltig! groß!
Ich lob' ihn! lob' ihn! Außer ihm ist nichts,
und ich bin nichts — doch ich will leben!! leben!!!

Hier schwillt eine wilde Rhetorik zu einer Kraft und Größe des Entsetzens an, wie sie seit jener

Todesangst des Prinzen von Homburg in unserer Sprache nicht mehr vernommen worden ist.

Das Wunder zu Salerne ist zwischen den vierten und fünften Akt gelegt. Wir finden Heinrich im fünften genesen auf seinem Schlosse und er setzt klein Ottegebe auf den reichbehangenen Thron. Sie ist barfuß, wie eine Pilgerin gekleidet, und geht müd am Stabe. Und sie zittert vor Scham: denn nun weiß sie auch, was mit ihr gewesen ist:

Ich log! ich rang um seine Seele nicht!
und darum stellte Gott mich an den Pranger.

Alle Himmelssehnsucht und Gottesfurcht ist doch nur Verlangen nach ihrem Herrn gewesen. Sie schläft auf dem Throne ein und indes der Ritter geht, sich zur Hochzeit in Purpur zu kleiden, steht sein riesiger Knecht wachend mit dem Schwerte neben ihr, ein so deutsches Bild, so schlicht und süß, daß man unwillkürlich wieder an Kleist denken muß, an das Käthchen unter dem Hollunderstrauch. Und nun weckt sie ihr Herr, Glocken tönen, der Pater wechselt die Ringe, der Ritter zieht das Kind an sich und da sie seinen Kuß fühlt, sagt sie: Heinrich! Nun sterb' ich doch den süßen Tod! Er aber setzt sich die Krone auf und spricht:

Und so ergreif' ich wiederum Besitz
von meinem Grund. Gestorben! Auferstanden!
Die zween Schläge schlägt der Glockenschwengel
der Ewigkeit. Los bin ich von dem Bann!
Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!

Monna Vanna.

Schauspiel in drei Akten von Maurice Maeterlinck, deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 17. Januar 1903.

Ich bin in Verlegenheit, was ich über Monna Vanna sagen soll, um mein Urteil nicht zu verleugnen, ohne doch etwa gerade durch die Bewunderung und Verehrung, die ich seit zwölf Jahren, seit er erschienen ist, für Maeterlinck hege, unduldsam und ungerecht gegen sein neues Stück zu werden. Ich bemühe mich also, mir vorzustellen und einzubilden, ich würde es vorgespielt sehen, ohne zu wissen, von wem es ist. Ich vermute, daß es dann durchaus angenehm auf mich wirken und ich mich wirklich freuen und etwa sagen würde: Es ist doch schön, wie in unserer Zeit der Geschmack, das Gefühl für das wahrhaft Menschliche und die edle Lust an den Geheimnissen der Seele so gestiegen sind, daß selbst ein Autor, der offenbar kein Dichter ist und es gar nicht sein will, sondern sich genügt, wenn er nur auf die Masse kräftig und entschieden wirkt, daß sogar ein solcher resolut zuschlagender Autor, gerade um ganz sicher zu sein, daß er das Publikum bewegen und erschüttern wird, jede Roheit, leeren Lärm und alles theatralische Getue vermeidet, überall an die großen Muster der Kunst zu erinnern und einen Schein von Schönheit, den er freilich, da er keinen eigenen findet, von anderen holen muß, über alle Szenen auszubreiten sucht. Und es würde mich dann reizen, mir auszudenken, welcher Art wohl

dieser Autor sein möchte: ob etwa ein ganz junger Mensch, zum Sardou geboren, den er denn auch in sich nicht unterdrücken könnte, aber sich dieses Wesens selbst noch gar nicht bewußt, sondern durch eine schöne Bildung, durch die Freude der Jugend an idealen Fernen und durch innigen Verkehr mit prächtigen Gedichten, kostbaren Gemälden verlockt, sich über die eigene Kraft und über das eigene Maß hinaufzuschwingen; oder aber, was auch möglich wäre, vielleicht ein sehr alter Meister unseres Metiers, einer von den viel Geschmähten, die die ganz großen Erfolge haben, der sich geärgert hat, daß man ihn „literarisch" nicht gelten lassen will, und der nun einmal zeigen will, daß er das auch kann, daß sich alles „machen" läßt, und darum das feste Gerüst einer sicheren Handlung, die er nach dem naiven Sinn der Menge weiß, mit Erinnerungen an Rosetti und Burne Jones und Khnopf, mit Gedanken nach d'Annunzio und Maeterlinck, wie mit reichen Teppichen verhängt. Schließlich aber würde ich gewiß wiederholen, daß, wie dem auch immer sei, es sehr erfreulich ist, ein gemeines Theaterstück, das doch zuletzt nur packen will, auf einer solchen Höhe des Geistes und das Geschmackes zu finden, was zur Erziehung des Publikums und zu seiner Gewöhnung an reinere Begriffe und Gefühle für unsere ganze Kultur vielleicht wichtiger als irgend ein vollkommenes, aber unzugängliches Werk der hohen Kunst ist.

So viel Gutes könnte ich dem Stücke nachsagen,

wenn ich nicht wüßte, daß es von Maeterlinck ist. Da es aber von Maeterlinck ist, will es an ihm, an dem, was wir von ihm haben und was er für uns geworden ist, gemessen sein und wer dies tut, sei es nun, daß er sich an seine anderen Werke, sei es, daß er sich an seine eigenen Forderungen und Einsichten in das Drama hält, wird nicht verschweigen dürfen, daß er hier von seinem Wege abgekommen ist und sich völlig verleugnet hat. Unwillkürlich bieten sich einem seine eigenen Worte gegen sein Stück an: „Blüht unsere Seele nur in Gewitternächten auf? . . . Enthüllt uns das Glück oder ein einfacher Augenblick der Ruhe nicht ernsthaftere und beständigere Dinge als der Zusammenprall der Affekte? Wird nicht gerade dann der Schritt der Zeit und viele andere, noch geheimere Schritte endlich sichtbar? Berührt das alles nicht viel tiefere Saiten als der Dolchstich des gewöhnlichen Dramas? Und öffnet nicht, wenn ein Mensch sich vor dem leiblichen Tode sicher glaubt, die sonderbare und schweigende Tragödie des Daseins und der Unermeßlichkeit in Wahrheit erst die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben nur dann seinen Gipfel, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Und ist es immer nur im Kusse hocherhaben? Gibt es keine anderen Augenblicke, wo man beständigere und reinere Stimmen vernimmt? . . . Es liegt mir nahe, zu glauben, daß ein Greis, der im Lehnstuhl sitzt und beim schlichten Lampenschein verharrt, der, ohne sie zu begreifen, all die ewigen Gesetze

belauscht, die rings um sein Haus walten, und unbewußt sich deutet, was im Schweigen von Tür und Fenster, im Summen des Lichtes liegt, der sich der Gegenwart seiner Seele und seines Schicksals unterwirft und ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Kräfte dieser Welt sich darein mischen und wie aufmerksame Mägde in der Stube warten, ohne zu wissen, daß die Sonne selbst den kleinen Tisch, auf den er sich lehnt, über dem Abgrunde hält, daß jeder Stern des Himmels und jede Kraft der Seele dabei beteiligt ist, wenn ein Augenlid zufällt oder ein Gedanke sich bildet: es liegt mir nahe, zu glauben, daß dieser unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menschlicheres und allgemeineres Leben lebt als der Liebhaber, der seine Geliebte erdrosselt, der Führer, der einen Sieg erringt, oder der Gatte, der seine Ehre rächt . . ." Wer dies geschrieben hat, dem braucht man wirklich erst nichts gegen sein Ritterstück zu sagen, er weiß selbst alles ganz genau. Es mag ihn gereizt haben, sich einmal in der alten Technik zu üben; oder er mag ungeduldig geworden sein, daß man immer an seiner theatralischen Kraft gezweifelt hat; oder er hat einfach auch einmal die Macht über die Masse, den Reiz des lauten Erfolges kosten wollen. Dies ist sein gutes Recht, und nichts kann abgeschmackter sein, als es ihm zu vergen. Und vielleicht wird sich in der Zukunft auch noch zeigen, daß es für ihn notwendig war, um irgendwohin zu kommen, diese Verirrung durchzumachen, die ja dann gar keine wäre.

Es gibt eine Ballade von Tennyson, die erzählt, wie die holde Lady Godiva ihren grimmigen Gemahl anfleht, den Armen die neue Steuer zu erlassen; da erwidert er, aus einem Herzen so rauh wie Esaus Hand: Dann reite du nackt durch die Stadt! Und sie schickt einen Herold, der verkündet, wann sie reiten wird, damit in dieser Stunde kein Mensch sein Haus verlassen soll. Und so reitet sie durch die leeren Gassen, nur zwei verruchte Augen sehen nach ihr, die keinen Mantel als ihre hell hinabwallenden Haare hat, diese zwei Augen aber erblinden. An diese Sage (englischen Malern ein lieber Vorwurf; schade, daß Hebbel sie nicht gekannt hat, der wäre ihr Dichter gewesen) erinnert, wie Herr v. Oppeln-Bronikowski bemerkt hat, die Forderung des florentinischen Söldners Prinzivalle an das belagerte Pisa, die Stadt solle Giovanna, des Feldherrn Guido Colonna Frau, für eine einzige Nacht zu ihm in sein Zelt schicken, aber allein und nackt unter ihrem Mantel; dann werde er den Hungernden dafür Wagen mit Getreide und Wein und Herden und Pulver und Blei senden, genug, um sie für Monate gegen Florenz wehrhaft zu machen. Es geschieht, Madonna Vanna kommt. Die Wagen, die Herden gehen nach Pisa ab, Pisa ist gerettet, Pisa wird unwiderstehlich sein. Und nun kniet der wilde Krieger nieder vor ihr und sagt ihr, wie er sie immer geliebt hat, seit er sie vor Jahren, er war zwölf, sie acht (die Vita nuova klingt herein), zum ersten und einzigen Male gesehen hat, in

Venedig, im Garten ihres Vaters, an einem marmornen Bassin unter Myrten, um einen schmalen goldenen Ring weinend, der ihr ins Wasser gefallen war: der Knabe taucht hinein, ertrinkt fast, bringt den Ring herauf und steckt ihr ihn an den Finger, sie küßt ihn und ist glücklich; er weiß heute noch jedes Wort, das sie gesagt. Und davon plaudern sie und es rührt sie doch leise, zu denken, wie dieser Mann sie geliebt haben muß, daß er um sie sein Vaterland verraten und sich der Strafe der Verbannung, vielleicht des Todes ausgesetzt hat. Aber da unterbricht er sie, das soll sie nicht denken, denn es ist nicht wahr, er will nicht mit falscher Rührung auf sie wirken: sein Vaterland hätte er niemals verraten, Florenz ist es nicht, und der Strafe war er schon vorher verfallen, bei der Republik verleumdet und von ihr ungehört verdammt — er hat ihr also gar kein Opefr gebracht, das wäre eine Lüge. Und indem er nicht lügen will, nicht lügen kann, gewinnt er ihr Vertrauen, ihr Gefühl. Und nun schlägt sie ihm vor, mit ihr nach Pisa zu kommen, um sich vor der Rache der Florentiner zu retten. „Und dein Mann? Wird er dir glauben, wenn du ihm sagen wirst —?“ Sie antwortete fest: „Ja! . . . Wenn er mir nicht glaubte?! Aber das ist nicht möglich, komm!“ Und nun beginnt der dritte Akt, der mich durch das Raffinement seiner Windungen und Wendungen immer wieder an die Tosca erinnert. Guido, der Vanna Gemahl, hat sich in der furchtbaren Nacht, die er sie bei jenem

wußte, den Entschluß abgetrotzt, ihr zu verzeihen; aber frei wird er erst wieder atmen können, bis er sich an jenem gerächt hat. Nun erscheinen Vanna und Prinzivalle, vom jauchzenden Volke geleitet. Guido stößt die Frau, die sich ihm zärtlich nähern will, mit Ekel weg und jagt die Menschen hinaus: Fort! Alle! Auch du! Wer bist du? Und er faßt den stummen Prinzivalle an, der greift ans Schwert, Vanna tritt dazwischen: Laß ihn, es ist Prinzivalle! Da schreit Guido ungeheuer auf. Er hat ihn, er kann sich rächen! Durch welche wunderbare List ist Vanna das gelungen? Sie hätte handeln können, wie Judith an Holofernes tat, aber sein Verbrechen ist verruchter gewesen, als das des Holofernes war, und so verdient es eine verruchtere Rache. Wir wollen sie ihm ersinnen! Dank, Vanna! Und herbei, alle herbei, die ganze Stadt, das ganze Volk! Hört, was geschehen ist! Hört, welches heroische Wunder diese Frau vollbracht hat, um sich zu entsühnen! Herbei, herbei, zur Rache herbei! Aber endlich kann Vanna sprechen und sie sagt, wie es gewesen ist: sie ist nackt in sein Zelt gekommen, nachts und allein, aber er hat sie nicht berührt und sie verläßt sein Zelt wie das Haus eines Bruders; er hat sie nicht berührt, weil er sie liebt. So sagt sie, im Namen ihres gemeinsamen Lebens, im Namen dessen, was sie ist, und alles dessen, was er ihr ist. Aber keiner, bis auf den greisen Vater Guidos, sonst in der ganzen Menge keiner, glaubt ihr und auch Guido glaubt ihr nicht. Sie kann es gar nicht verstehen.

Die anderen — mögen sie zweifeln. Aber Guido, der sie liebt! (An dem müßte doch „das Wunderbare“ geschehen, wie die kleine Nora sagen würde.) Er hört sie jedoch gar nicht an, sondern befiehlt, Prinzivalle ins Verließ zu werfen, um ihn zu foltern. Da plötzlich, an Guido irre geworden und fühlend, daß sie fortan nur noch dem anderen gehören kann, ruft Vanna aus: Ich habe gelogen, ich war die Seine, er hat mich genommen, aber darum ist auch die Rache mein! Und sie erklärt es so: sie habe aus Scham und auch aus Furcht vor Guido gelogen, sei aber fest entschlossen gewesen, Prinzivalle heimlich zu töten. Und das soll man ihr nicht rauben: er gehört ihr und durch sie allein soll die Rache geschehen. Aber leise flüstert sie dem Geliebten zu: Ich werde dich befreien, wir werden fliehen!

Die Lokalbahn.

(Komödie in drei Akten von Ludwig Thoma. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 28. Jänner 1903.)

Das Publikum kennt Ludwig Thoma aus dem Simplicissimus. Dieses Blatt, schon dadurch bedeutend, daß es den Deutschen T. T. Heine gegeben hat, von dem vorher kaum eine kleine Gemeinde wußte, ist höchst merkwürdig. Es verdankt seinen Erfolg den Frechheiten, die es den deutschen Bürgern über alles sagt, was ihnen wichtig und wert sein muß und worauf eigentlich ihre ganze Existenz ruht. Ein Fremder, der diesen Ton und den Jubel vernehmen würde, den er überall erregt, müßte denken,

in einem Lande zu sein, das unmittelbar vor einer Revolution ist. Wer aber mit dem Wesen der Münchner vertraut ist, weiß schon, daß es noch keine Gefahr hat. Das Blatt eignet sich nur die alte Münchner Sitte an, ungeheuer auf den Tisch zu schlagen, was aber dort noch mehr Turnübung als Leidenschaft zu sein scheint. Wo wir in Wien raunzen oder frozzeln, flucht der Münchner. Jede Nation hat ihre Art, sich Luft zu machen. Wie aber der Wiener geduldig erträgt, worüber er raunzt, und manchmal sogar verehrt, worüber er frozzelt, so kehrt der Münchner, der sich ausgetobt hat, vergnügt mit neuer Geduld an sein Geschäft, in seinen Dienst zurück.

Beim Frozzeln denkt man unwillkürlich an unseren armen Karlweis, der ein Meister dieser alten Wiener Kunst war. Wie er sich zu unserer Stadt verhielt, so scheint es Thoma zu München. Hört man die Figuren Karlweis', so glaubt man bei einer Wiener Jausen zu sitzen. Thoma schmeckt mehr nach Salvator als Kaffee. Ein urkräftiges breites Behagen, jene wunderbare Schwere, in der man um keinen Preis der Welt mehr nach Hause gehen will, die Lust am Schreien, der alte deutsche Trieb, alles zu vertilgen, was anders ist, gemildert nur durch jenen tiefen Sinn für Gerechtigkeit, der aus dem wilden und wütigen Deutschen immer den gutmütigsten Feind gemacht hat, und jene letzte Seligkeit, in der Haß und Liebe und Zorn und Lust durcheinander zur höchsten Wurstigkeit verschwimmen, alle diese geliebten münchnerisch dionysischen Stim-

mungen klingen bei ihm bald grotesk, bald gemächlich an. Auch seine Form ist münchnerisch. Beleibten, viel sitzenden und dabei heftigen Menschen ist es eigen, daß sie mit der Zeit starre Züge bekommen, fast wie Masken. Das Antlitz verliert die leichte Beweglichkeit, die sonst den Ausdruck, den die Leidenschaft des Augenblickes eingibt, gleich wieder ausgleicht und das eigentliche Wesen gräbt sich mit einer wahren Erbitterung ein. Späte Römer haben das und die Münchener auch (was eine Dissertation für einen Doktor der Völkerphysiognomik wäre); Lenbach hat Konrad Dreher als Cäsar gemalt, Stuck sieht wie Marc Anton und alle Gestalten Thomas sehen immer wie alte Römer aus: ein einziger Zug dominiert immer die ganze Gestalt, dieser wird gewaltsam herausgetrieben, alles andere daneben ist steif und starr. Anmut, Freiheit und auch was wir in höherem Sinne Geist nennen, bleibt einer solchen Form natürlich versagt, aber sie hat dafür eine große Kraft, sie wirkt mit der Sicherheit der unmittelbaren Gegenwart und sie überzeugt uns ad hominem, indem sie uns drastisch förmlich gleich ins Gesicht fährt. Sie war in der „Medaille“, die wir voriges Jahr im Volkstheater gesehen haben, freilich noch frischer und jugendlich dreister, als sie es jetzt in der „Lokalbahn“ ist. Hier scheint ihre Laune, ihre Verwegenheit schon manchmal etwas durch Rücksicht auf das Publikum gedämpft und sie läßt sich mit dem alten braven Kotzebue schon mehr ein, als ihr wohl auf die Dauer gesund sein wird.

Dornstein, eine deutsche Kleinstadt, ist wütend, weil die Regierung zwar eine neue Bahn genehmigt, aber den Bahnhof eine Viertelstunde vor die Stadt verlegt hat. Das wollen sie sich nun um keinen Preis gefallen lassen und hetzen und schreien, bis es dem Ministerium zu viel wird und es kategorisch entweder — oder sagt: entweder kommt die Bahn dorthin, wo die Regierung sie haben will, oder sie kommt überhaupt nicht! Was tun? In ihrer Bedrängnis beschließen sie, den Bürgermeister in die Stadt zu schicken, damit er den Minister umstimmt. Man kann sich die Aufregung der ganzen Familie denken. Die Frau Bürgermeisterin geht hin und her und seufzt: Wenn er nur schon glücklich wieder zu Hause wäre! Wenn ihm nur nichts passiert! Sein Bruder, ein knurriger Major a. D., hat alle Mühe, sie zu trösten: „eine Unterredung mit dem Minister, das ist nicht immer angenehm, aber lebensgefährlich ist es nicht.“ Indessen fährt der Herr Bürgermeister in die Stadt und während er so im Zuge dahinrollt, malt er sich aus, was er dem Minister alles sagen wird. Und dann später im Vorzimmer auch noch. Er hat die schönste Rede bereit. Aber da kommt auf einmal der Minister herein, gibt ihm sehr höflich die Hand und sagt: „Mein lieber Bürgermeister, es tut mir ja unendlich leid, aber es geht unmöglich anders!“ Nun ist der Bürgermeister ein Mann, der furchtbar grob sein kann, wenn man es mit ihm ist, aber wenn jemand höflich ist, da weiß er sich nicht zu helfen. Und während er noch überlegt,

wie er es, ohne brutal zu sein, doch vielleicht vorbringen könnte, ist der Minister schon wieder weg und er wird, bevor er noch ein Wort gesagt hat, hinauskomplimentiert und sitzt wieder auf der Bahn und fährt heim, wo schon alle Honoratioren neugierig auf ihn warten: Nun, wie ist es gewesen? Der Bürgermeister ist ein ehrlicher Mann, er lügt nicht: Leider, meine Herren, ich konnte nichts mehr ändern. Aber, wie es schon beim Erzählen geht: er schmückt ein bißchen aus und nimmt es dabei nicht so genau, zu unterscheiden, was er wirklich gesagt hat und was er, wenn der Minister ihm nur Zeit gelassen, gewiß gesagt hätte. Das vermischt er so, daß seine Leute meinen, er habe eine heftige Szene mit dem Minister gehabt und ordentlich „aufdraht“. Darüber ungeheurer Jubel in Dornstein. Die Dornsteiner haben sich nie stolzer gefühlt, sie sind bereit, Mann für Mann für ihren tapferen Bürgermeister einzutreten. Man soll in der Residenz schon sehen, daß loyale Bürger nicht mit sich spassen lassen. „Dös is net klug und weise, dös is net diplomatisch. Auf de Weis ziagt ma Sozialdemokraten her... De wo nix hamm, san's a so scho; jetzt brauchan bloß no de Sozialdemokraten wer'n, de wo was hamm; nacha werd's bald gar fei.“ So murrt's durch die Stadt, die Erregung wächst, ein Fackelzug wird improvisiert, die Liedertafel rückt heran, ihr Quartett singt das schöne Lied: „Wer hat dich du schöner Wald“, der Bürgermeister hält eine Rede, die Musik spielt einen Tusch, die Liedertafel stimmt das Motto an:

Schneidige Wehr,
Blanke Ehr,
Lied zum Geleit,
Gib Gott allzeit!

Und am nächsten Tage steht natürlich alles im Wochenblatt: „Seit Brutus, jenem bekannten Tyrannenhasser des weströmischen Reiches, ist vielleicht niemand mehr mit so viel Recht gefeiert worden wie gestern unser allverehrter Bürgermeister. Galt es doch, ihm den Dank abzustatten für seinen echten Mannesmut, welchen man heute so selten antrifft. Galt es doch, ihn zu ehren, weil er den hochmütigen Stolz des Ministers mit donnernden Worten beugte und die zarten Ohren dieses Herrn rücksichtslos beleidigte. Welche Gefühle mögen den Minister beseelt haben, als Friedrich Rehbein vor ihm stand und ihn erbarmungslos vernichtete? Wahrlich, wir möchten nicht mit dieser Exzellenz tauschen!" Da wird dem wackeren Bürgermeister allmählich doch etwas schwül. Und auch in der Stadt fängt man an, die Sache anders anzusehen. Es hat sie ja alle gefreut, daß er es dem Minister gehörig gegeben hat, aber schließlich: die Gunst der Regierung darf man sich doch nicht verscherzen. Man hängt einmal von ihr ab, und wenn man was kriegen will, muß man sich auch was gefallen lassen. Der Buchbinder, der die Hypothekenbücher für das Amtsgericht bindet, kann nicht auf einmal als ein Revolutionär dastehen. Und so geht es einem jeden: Sie können die staatlichen Lieferungen nicht entbehren, sie wollen nicht das ganze Bahnprojekt ge-

fährden und es handelt sich auch um die Lateinschule, um die sie seit zwei Jahren ansuchen. Kurz und gut: der Bürgermeister muß die Sache wieder einrenken, im Interesse der Stadt und der besseren Bürgerkreise. Es ist schon wahr, daß er ja eigentlich nur die allgemeine Meinung vertreten hat, aber er hat sich durch seinen edlen Eifer etwas hinreißen lassen, der Gaul ist ihm halt ein bißchen durchgegangen, das muß er doch einsehen! Und er sieht es ein: er beruhigt die Bürger und erklärt sich bereit, im Interesse des allgemeinen Wohls gleich morgen wieder in die Residenz zu fahren und den Minister zu fragen, ob er sein Empfinden auch nur im geringsten verletzt hat; und, setzt er großartig hinzu: „Sollte dies der Fall sein, dann werde ich mich entschuldigen. Ich möchte nicht, daß auch nur die leiseste Verstimmung bei der Regierung herrscht." Darüber wieder ungeheurer Jubel in Dornstein. Die Dornsteiner sind außer sich vor Bewunderung für ihren Bürgermeister, der sich selbst bezwungen hat, sozusagen, und das ist der schönste Sieg — Hut ab vor einem solchen Mann! So jubelt's durch die Stadt, die Freude wächst und wieder rückt die Liedertafel heran, ihr Quartett singt das schöne Lied: „Still ruht der See", der Bürgermeister hält eine Rede, die Musik spielt einen Tusch, die Liedertafel stimmt das Motto an:

Schneidige Wehr,
Blanke Ehr,
Lied zum Geleit,
Gib Gott allzeit!

Kleist.

(Zur Aufführung des „Guiskard“ und des „Amphitryon“ im Burgtheater am 22. Februar 1903.)

Am 2. März 1808 wurde, erzählt der Schauspieler Genast, in Weimar der „Zerbrochene Krug“ gegeben. Bei der Aufführung dieses Stückes ereignete sich ein Vorfall, der in dem kleinen weimarischen Hoftheater noch nie dagewesen: Ein herzoglicher Beamter hatte die Verwegenheit, das Stück auszupfeifen. Karl August, der auf dem bürgerlichen Balkon saß, hob sich über die Brüstung heraus und rief: „Wer ist der freche Mensch, der sich untersteht, in Gegenwart meiner Gemahlin zu pfeifen? Husaren, nehmt den Kerl fest!“ Dies geschah; er wurde drei Tage auf die Hauptwache gesetzt. Den anderen Tag soll Goethe gegen Riemer bemerkt haben: „Der Mensch hat gar nicht so unrecht gehabt; ich wäre auch dabei gewesen, wenn es der Anstand und meine Stellung erlaubt hätten. Des Anstandes wegen hätte er eben warten sollen, bis er außerhalb des Zuschauerraumes war.“ Wer weiß, wie wenig Goethe geneigt war, Äußerungen des Publikums zu dulden (man erinnere sich nur des berühmten „Man lache nicht!“), den muß das befremden. Zum Kanzler Müller sagte Goethe über Immermanns Rezension der Kleistschen Schriften: „Die Herren schaffen und künsteln sich neue Theorien, um ihre Mittelmäßigkeit für bedeutend ausgeben zu können. Wir wollen sie gewähren lassen, unsern Weg still fortgehen und nach einigen Jahrhunderten noch von uns reden

lassen.“ Und ein anderesmal meinte er vom „Käthchen“ und vom „Kohlhaas“, an Kleist die „nordische Schärfe des Hypochonders“ tadelnd: „es sei einem gereiften Verstande unmöglich, in die Gewaltsamkeit solcher Motive, wie er sich ihrer als Dichter bediene, mit Vergnügen einzugehen.... Es gehöre ein großer Geist des Widerspruches dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie im Weltlaufe geltend zu machen. Es gebe ein Unschönes in der Natur, ein Beängstigendes, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so kunstreicher Behandlung weder befassen, noch aussöhnen könne. Und wieder kam er zurück auf die Heiterkeit, auf die Anmut, auf die fröhlich bedeutsame Lebensbetrachtung italienischer Novellen, mit denen er sich damals (1809), je trüber die Zeit um ihn aussah, desto angelegentlicher beschäftigte. Dabei brachte er in Erinnerung, daß die heitersten jener Erzählungen ebenfalls einem trüben Zeitraume, wo die Pest regierte, ihr Dasein verdankten. Ich habe ein Recht, fuhr er nach einer Pause fort, Kleist zu tadeln, weil ich ihn geliebt und gehoben habe; aber sei es nun, daß seine Ausbildung, wie es jetzt bei vielen der Fall ist, durch die Zeit gestört wurde, oder was sonst für eine Ursache zugrunde liege; genug, er hält nicht, was er zugesagt. Sein Hypochonder ist gar zu arg; er richtet ihn als Menschen und Dichter zugrunde. Sie wissen, welche Mühe und Proben ich es mir kosten ließ, seinen „Wasserkrug“ aufs hiesige Theater zu bringen. Daß es dennoch nicht

glückte, lag einzig in dem Umstande, daß es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer rasch durchgeführten Handlung fehlt. Mir aber den Fall desselben zuzuschreiben, ja, mir sogar, wie es im Werke gewesen ist, eine Ausforderung deswegen nach Weimar schicken zu wollen, deutet, wie Schiller sagt, auf eine schwere Verirrung der Natur, die den Grund ihrer Entschuldigung allein in einer zu großen Reizbarkeit der Nerven oder in Krankheit finden kann." Aus diesen Bemerkungen und auch aus seinem Briefe an Kleist über die Penthesilea (gegen jene „jungen Männer von Geist und Talent, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll") klingt ein Mißbehagen, ein starker Unwille durch, der Goethen, dem immer Hilfreichen, um jede leise Begabung freudig Besorgten, unbegreiflich Geduldigen, sonst völlig fremd war. Man denke nur, wie er sich um Eckermann und den kleinen Voß, ja selbst um den unglücklichen Plessing bemüht, wie er jeden ängstlichen Dilettanten ermutigt und wie er von jeder neuen Generation immer wieder gelernt hat. Wenn er gegen Kleist hart gewesen ist, so dürfen wir das nicht auf irgend eine Verstimmung oder Laune schieben, sondern es ist wohl nur aus der Tiefe seines ganzen Wesens zu erklären. Er, der so sehr auf „sinnliche Gegenwart der Darstellung" drang, hat Kleists Talent, seine plastische Kraft, gewiß nicht verkannt. Aber er mochte fühlen, daß, wenn diese trübe Art nicht bei Zeiten abgewiesen wurde, die ganze Kultur, die er und Schiller

den Deutschen errungen hatten, gefährdet und bedroht war. Daran sollten wir uns erinnern, gerade jetzt, da es plötzlich Mode wird, besonders bei den Preußen, Kleist unsinnig zu überschätzen. Dem unglücklichen Menschen wird niemand Mitgefühl, seiner sinnlichen Gewalt niemand Bewunderung versagen. Jedes seiner Stücke hat Teile von hoher Schönheit, die in der deutschen Literatur immer bleiben werden. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß es doch eben stets nur Teile sind, während es die Tat Goethes und Schillers gewesen ist, ihre Nation zu lehren, daß die Kunst auf das Ganze drängt. Goethe hat alle Natur abgesucht, Tiere und Pflanzen und Steine, um das Gesetz zu erkennen, wie eines aus dem anderen wird, jedes auf das andere sich bezieht, alles sich nur im Ganzen hält, wie kein Teil vorschießen kann, ohne gleich die anderen zu verkümmern, wie jeder Gewinn sich mit einem Verlust bezahlt macht und in wahren Verhältnissen allein die Schönheit erscheint. So hat ihm die Natur bestätigt, was er zuerst bei den Griechen geahnt; und dies hohe Gefühl für das Maß, für die Ordnung, für den Takt oder wie man immer in der Kunst nenne, was in der Natur das Organische ist, hat er wie sein Leben selbst behütet, das wahre Leben aller Schönheit. Darum mußte ihm Kleist als ein Barbar erscheinen, als ein bei allem Talent doch kunstfeindlicher Wilder, weil diesem versagt war, seine Empfindung jemals zu entwickeln, auf die er vielmehr immer nur, in einer wahren Todesangst, sie

zu verfehlen, wie ein Besessener lossprang. Wieland, bei dem Kleist 1803 ein paar Wochen lang gelebt hat, erwähnt unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, „eine seltsame Art der Zerstreuung, wenn man mit ihm sprach, so daß zum Beispiel ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirn wie ein Glockenspiel anzuziehen schien und verursachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb.“ Ganz so, wie im Gespräch, scheint er sich auch zum Leben verhalten zu haben: Irgend eine Erscheinung, ein Ereignis löst plötzlich die höchste Bewegung in ihm aus, aber dem natürlichen Verlaufe eines Charakters oder einer Begebenheit zu folgen, wird er nicht fähig.

Er las damals Wieland aus dem Guiskard vor, mit solcher Wirkung, daß dieser versicherte: „Wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists Tod Guiskards des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich hören ließ.“ Das klingt überschwenglich, aber wer je diese ungeheueren Verse über sich stürzen ließ, wird es begreifen. Nur daß es ihm eben doch versagt war, das Ganze auf die Höhe des Fragments zu bringen. Hier aber beginnt erst das Werk des Künstlers, das es nicht ist, sich von der Flamme einer Vision verzehren zu lassen, sondern vielmehr: den Einfall der schönen Stunde auszubauen. Dazu hat er niemals die Kraft und es scheint fast, er

habe dafür gar nicht einmal den rechten Sinn gehabt. Der Amphitryo beweist es, der zugleich sublim und doch, künstlerisch, durchaus verpfuscht ist. Der Amphitruo des Plautus ist ein derber Scherz, eine Posse mit roher Lust an der Fabel, an der Verwechselung der beiden Männer. Molière ändert eigentlich daran nicht viel, er scheint nur mit glättender Hand den Stoff kaum leicht zu berühren, aber unmerklich hat er ihn dabei schon aus der Farce in ein höfisches Spiel gehoben, dem es an Bitterkeit nicht fehlt, die sich doch gleich wieder ironisch faßt. Wir merken manchmal, der Dichter hätte mehr sagen können, aber nicht wollen: er besinnt sich, wenn ihm ein böser Gedanke begegnet, sogleich und wendet sich lächelnd ab. Dieser Form, der guten Manier eines galanten Scherzes ist alles angepaßt und so genießen wir das hohe Vergnügen, einen Weltmann geschickt durch ein Abenteuer gleiten zu sehen, das wohl, dies läßt er uns schon merken, einem Menschen den Kopf kosten könnte, worauf er jedoch nicht insistieren will und lieber unsere gute Laune verschont, aus einer Liebenswürdigkeit, die vielleicht von Verachtung alles Menschlichen nicht ungetrübt ist. Ich wiederhole: er insistiert nicht — das macht den unendlichen Zauber seines Spiels aus. Er sagt niemals das letzte Wort, er deutet nur an und lächelt dazu, wir erraten mehr als er eingestehen will. Dieser Ton wird gleich im Prolog zwischen Merkur und der Nacht angeschlagen und es ist eine Lust mitzufühlen, wie er in allen Versuchungen und

Gefahren immer bewahrt bleibt. So wird ein Mann von guter Sitte niemals die Haltung verlieren, die er sich einmal auferlegt hat; und Sitte, Haltung ist zuletzt im Grunde das Geheimnis aller Kunst. Nun ginge es wohl an, daß einer käme, der meint: damit sei nicht zu spaßen und hier werde mit einer Begebenheit gespielt, die tödlich ist! Was muß Amphitryo leiden, in welcher Beschämung, Verwirrung, Bestürzung Alkmene vergehen! Es ist eigentlich merkwürdig, daß es Hebbel nicht gereizt hat, eine Alkmene „aus lauter Schleiern" zu weben. Sein Held wäre wohl gar nicht Amphitryo gewesen, sondern Jupiter, der galant beginnt, aber, seit er liebt, es nicht mehr ertragen kann, als ein anderer geliebt zu werden, es um seiner selbst willen will, sich darum Alkmenen entdeckt und sie eben dadurch zerstört, da es sie vernichten muß, zu erleben, daß ihr Element, die Liebe zu ihrem Gatten, trügerisch gewesen und ihr unter den Füßen zergangen ist. Aber dann hätte Hebbel das Stück in einen tragischen Dunst eingehüllt und selbst den Späßen des Sosias, den Ränken des Merkur jenes Grollen und Drohen beigemischt, das uns die tragische Entladung beklommen erwarten und fast herbeiwünschen läßt, während Kleist sich zuerst in die schmerzlich spöttisch galante, hochmütig scherzende Art Molières schickt, aber plötzlich zeigen will, daß er gescheiter, daß er „tiefer" ist, und nun bald Alkmenen, bald den Jupiter geheimnisvolle Anmerkungen über sich selber reden läßt. Nimmt man diese Szenen, schon die

vierte des ersten Aktes, zwischen Jupiter und Alkmenen, und gar die vierte und die fünfte des zweiten, zwischen Alkmenen und Charis und dann wieder zwischen Jupiter und Alkmenen, aus dem Stücke heraus und läßt sie, indem man sie im Geiste vorbereitet und ergänzt, an sich wirken, so sind sie von einer Hoheit und Pracht, die man gar nicht beschreiben kann. Aber sie zerreißen das Stück, sie vernichten seinen Ton, alle Figuren wanken, plötzlich sieht der Dichter selbst grinsend zwischen ihnen hervor und was noch schlimmer ist: es folgt nichts, gleich ist der Dichter wieder verschwunden, die Figuren nehmen sich mühsam wieder auf und der alte Ton beginnt wieder, der doch jetzt durchaus nicht mehr möglich ist. Ein Drama ist aber kein russisches Bad, wo man aus dem heißen Dampf unter die kalte Dusche gestoßen wird.

Kleist wird uns immer menschlich wert bleiben durch sein merkwürdiges Gefühl für Untiefen der Seele, das Kranke manchmal haben und mit dem sich die Gesunden beraten sollten. Er wird auch geschichtlich immer gelten als ein starker Ausdruck seiner verworrenen und zerrissenen Zeit. Künstlerisch mag er uns im einzelnen erregen oder beklemmen, im ganzen wird er uns immer nur wieder enttäuschen, weil es seinem hohen Talente am Maß und an der Zucht, am stillen Gefühl für die Ordnung fehlt.

II.

Akademischer Verein für Kunst und Literatur.

Akademischer Verein für Kunst und Literatur.

(Matinée im Theater in der Josephstadt am 14. November 1901: „Satyros“ von Goethe; „Robert Guiskard“ von Heinrich v. Kleist; „Der vierundzwanzigste Februar“ von Zacharias Werner.)

Nach dem Beispiel der Münchener und der Berliner haben nun auch unsere Studenten einen Verein gebildet, der sich zwar modernen Autoren nicht verschließen, zunächst aber an die Aufführung älterer, vergessener Stücke gehen will. Sie werden damit ein Bedürfnis erfüllen, das die Direktoren der großen Theater in ihrer Hast kaum befriedigen können. Diese blicken immer ängstlich nach dem Kassier; fehlt es ihnen an einem Treffer, so nehmen sie nur Stücke vor, die irgendwie versprechen, ein solcher zu werden, und ist er dann endlich gefunden, so pressen und nützen sie ihn aus, und so haben sie niemals Platz für „Experimente“, wie bei ihnen ja alles heißt, was nicht durchaus den letzten Neigungen des Publikums entspricht. Die Folge ist, daß es schon beinahe keine Bühne mehr gibt, die ein Repertoire hätte, ein festes und ein stetes Repertoire, wie es Goethe und Schiller zur Bildung der Nation für notwendig

erkannten. Es ist eigentlich heute noch immer nicht anders, als Goethe klagte: „Das Theater wird so wie die übrige Welt durch herrschende Moden geplagt, die es von Zeit zu Zeit überströmen und dann wieder seicht lassen. Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgend eine Art und Weise, der wir lebhaft anhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen. Mehr als irgend ein Theater ist das deutsche diesem Unglück ausgesetzt, und das wohl daher, weil wir bis jetzt mehr strebten und versuchten, als errangen und erreichten ... Jede Direktion durchblättere ihre Repertoires und sehe, wie wenig Stücke aus der großen Anzahl, die man in den letzten zwanzig Jahren aufgeführt, noch jetzt brauchbar geblieben sind. Wer darauf denken dürfte, diesem Unwesen nach und nach zu steuern, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixieren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken; man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der

in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung sucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte.“ In diesen Tendenzen bestärkte ihn Schiller noch, der im Dezember 1799 seinen jenaischen Aufenthalt mit dem weimarischen vertauschte und nun „mit sich selbst in langen schlaflosen Nächten, dann aber auch an heiteren Abenden mit Freunden einen liberalen und umständlichen Rat pflog“, wie denn wohl „dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die teils der Bühne überhaupt, teils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre. Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eigenen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet und ein deutsches Theater herausgegeben würde, sowohl für den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, denen oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen altertümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können.“ Auf diesen Plan ist seitdem noch jeder zurückgekommen, der das deutsche Theater der unsicheren Laune des Publikums

entziehen will, Immermann in Düsseldorf wie Laube und Dingelstedt bei uns; und wenn auch heute Paul Lindau und Baron Berger die einzigen zu sein scheinen, die ihn begreifen, so werden schon mit der Zeit auch die anderen sich durch die Erfahrung gezwungen sehen, wieder „denen oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen altertümlichen Grund unterzulegen". Vielleicht tragen die Versuche der Studenten dazu bei. An Material kann es ihnen ja nicht fehlen: von Euripides und Plautus (seine Aulularia, die wir von Novelli gesehen haben, müßte Herrn Heine reizen) über das spanische und altenglische Theater (in Paris hat man vor ein paar Jahren das „Gerettete Venedig" versucht, und Baron Berger denkt an den „Tyrannen" von Massinger) bis zu unseren Klassikern (da wäre wohl vor allem die „Natürliche Tochter"), zu Tieck, Platen und Hebbel.

Der „Satyros" ist bald nach dem Götz entstanden, also in den Siebzigerjahren, spätestens im Herbst 1774, wie ein Brief Goethes an den Hofrat Böckmann beweist. Das Gedicht wurde zunächst nicht gedruckt und geriet in Verstoß. Erst im Jahre 1807 erhielt Goethe von F. H. Jakobi eine Abschrift zugeschickt. Er antwortete dem Freunde am 11. Jänner 1808: „Mit dem Satyros hast du mir viel Freude gemacht. Dieses Dokument der göttlichen Frechheit unserer Jugendjahre hielt ich für ganz verloren. Ich wollte es einmal aus dem Gedächtnis wiederherstellen; aber ich brachte es nicht mehr zu-

sammen." Wen die kecke Satire eigentlich meint, wissen wir nicht. Riemer vermutet: den Schweizer Doktor Christoph Kaufmann, „der Hohen und Niederen, Fürsten und Herren, Weisen und Gelehrten, Goethen selbst eine Zeitlang imponiert hätte". Er beruft sich dabei auf eine Äußerung Goethes über Kaufmann in einem Briefe an Lavater: „Der Fürst von Dessau, der dir selbst sagen will, daß er dich liebt und schätzt, ist auch einer von denen, die sich jetzt verwundern, daß man sich von dem falschen Propheten die Eingeweide konnte bewegen lassen. Alle, auf die der Kerl gewirkt hat, kommen mir vor, wie vernünftige Menschen, die einmal des Nachts vom Alp beschwert worden sind und bei Tage sich davon keine Rechenschaft zu geben wissen." Damit stimmt eine Stelle in einem anderen Briefe an Lavater (vom 6. März datiert, während jene vom 5. Juli 1780 ist): „Des armen schlesischen Schafs erbarme sich Gott und des Lügenpropheten der Teufel", und ebenso das Epigramm „An Doktor Christoph Kaufmann":

„Ich hab' als Gottes Spürhund frei
Mein Schelmenleben stets getrieben.
Die Gottesspur ist nun vorbei,
Und nur der Hund ist übrig blieben."

Andere stimmen Gervinus zu, der meint, wenn der „Satyros" nicht ein Stich auf Basedows faunisches Wesen, seine Reformationswut und lästerlichen Paradoxien sein solle, so wisse er ihn nicht zu beziehen; noch andere wollen darin eine Absage an Rousseau finden, und Richard M. Meyer deutet ihn

gar auf Herder: „Gewiß, Herder war kein Tartüff, aber ein gereizter Moment, ein mephistophelischer Wink Mercks konnten ein Zerrbild zustande bringen, in dem Herders rücksichtsloses Hineintasten in fremde Individualitäten — wie Goethe es so gründlich in Straßburg erfahren — mit anderen schwachen Seiten des großen Mannes verschmolz. Und Goethe war gerade in der Stimmung, sich von alten Lehrern loszusagen, wenn sie seiner Selbständigkeit gefährlich schienen.“ Man könnte hinzufügen: auch in der Stimmung, sich von sich selbst loszusagen; wie ja seine ganze Entwicklung aus lauter Selbstüberwindung besteht. Ihm war alles, Mensch, Tier, Pflanze, Stein und Licht, alles im Grunde ewig nur dasselbe Wesen, tausendfältig ausgedrückt, und es trieb ihn, sich in jeden Ausdruck zu versenken, bis er auch in ihm das Göttliche empfunden hätte, dann aber sich gewaltsam zu befreien, um, aufs neue verwandelt, wieder mit neuen Organen zu genießen. So hielt er es auch mit den Menschen: er ist kaum einem begegnet, von dem er nichts angenommen hätte. Er tauchte in die Menschen ein, sog sie gleichsam aus und warf sie dann wieder ab, so grausam gegen sie, wie er es gegen sich selbst war. Die Wut, die aus dem Satyros schreit, hatte er wahrscheinlich weder auf Basedow noch auf Herder, sondern auf sich selbst, auf das in seiner eigenen Natur, was darin Basedow und Herder war. Das schnitt er sich heraus, den „falschen Propheten“ im eigenen Gemüt, die eigene Leidenschaft, ein Waldmensch zu

sein, da er sich in eben diesen Jahren ja darauf besann, daß der Mensch mit den Instinkten allein nicht auskommt, und da ihm gerade in dieser Krise wohl zum ersten Male das reine Bild einer sicheren, strengen, gebändigten Kultur vor der entsagenden Seele erschien. Darum wirkt auch der Satyros auf uns, als ob er von gestern wäre. Wir denken nicht an jenen Kaufmann, nicht an Basedow und nicht an Herder, wir denken an uns selbst, die auch damals über die Erde rannten, um, „frei wie Wolken, zu fühlen, was Leben sei —

Stehn auf seinen Füßen,
Der Erde genießen,
Nicht kränklich erwählen,
Mit Bereiten sich quälen;
Der Baum wird zum Zelte,
Zum Teppich das Gras,
Und rohe Kastanien
Ein herrlicher Fraß" —

bis es uns zuletzt ganz wie dem armen Hermes hier erging:

„Sakerment, ich habe schon
Von der neuen Religion
Eine verfluchte Indigestion!"

. . . Im Sommer 1801, als Kleist auf seiner unsteten Wanderung nach Paris gekommen war, scheint er den ersten Plan zu seinem Guiskard gefaßt zu haben. Er trug ihn dann mit sich nach der Schweiz, von wo er im Herbst 1802 nach Weimar ging. Hier bezog er ein Zimmer in Wielands Hause, mit dessen Sohn Ludwig er befreundet war, und wir haben über

sein unheimliches Wesen in dieser Zeit einen ausführlichen Bericht in einem Briefe Wielands vom 10. April 1804, den Julian Schmidt in seiner Einleitung zu Kleists „Gesammelten Schriften" mitgeteilt hat. Der Gute erzählt: „Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, war eine seltsame Art der Zerstreuung, wenn man mit ihm sprach, so daß zum Beispiel ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirn wie ein Glockenspiel anzuziehen schien und verursachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb. Eine andere Eigenheit und eine noch fatalere, weil sie zuweilen an Verrücktheit zu grenzen schien, war diese, daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich murmelte und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt oder mit seinen Gedanken an einem anderen Ort und mit einem ganz anderen Gegenstande beschäftigt ist. Er mußte mir endlich gestehen, daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit mit seinem Drama zu schaffen hatte, und dies nötigte ihn, mir gern und ungern zu entdecken, daß er an einem Trauerspiel arbeitete, aber ein so hohes Ideal seinem Geiste vorschweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich gewesen sei, es zu Papier zu bringen. Er habe zwar schon viele Szenen nach und nach aufgeschrieben, vernichte sie aber immer wieder, weil er sich selbst nichts zu Dank machen könne. Ich gab mir nun alle ersinnliche Mühe, ihn zu bewegen,

sein Stück nach dem Plan, den er sich entworfen hatte, auszuarbeiten und fertigzumachen, so gut es geraten wollte, und es mir sodann mitzuteilen, damit ich ihm seine Meinung davon sagen könnte; oder wenn er das nicht wollte, es wenigstens für sich selbst zu vollenden. Sed surdo narrabam fabulam. Endlich, nach vielen vergeblichen Versuchen und Bitten, nur eine einzige Szene von diesem fatalen Werk seines Verhängnisses zu sehen zu bekommen, erschien eines Tages zufälligerweise an einem Nachmittage die glückliche Stunde, wo ich ihn so treuherzig zu machen wußte, mir eine der wesentlichsten Szenen und mehrere Morceaux aus anderen aus dem Gedächtnisse vorzudeklamieren. Ich gestehe Ihnen, daß ich erstaunt war, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich Sie versichere: wenn die Geister des Aeschylos, Sophokles und Shakespeares sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleist's Tod Guiskards des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Litteratur auszufüllen, die selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist." Dieses fast vermessene Lob begreift man, wenn man die ungeheuren Verse des Guiskard wie Felsblöcke krachend herabstürzen hört. Sie haben eine Wucht und eine Größe, die kaum ein anderer deutscher Dichter jemals, aber freilich auch Kleist selbst nie wieder er-

reicht hat, und die vielleicht auch ein ganzes Stück hindurch gar nicht zu ertragen wären.

Während Kleist noch, verkannt und gemieden, in Weimar war, kam dort ein seltsamer junger Dichter an, der gleich durch sein erstes Werk über Nacht berühmt wurde, Zacharias Werner mit seinen „Söhnen des Tals“. Im Februar 1809 wurde sein „Vierundzwanzigster Februar“, wie er in einer Anmerkung des Prologs an „Deutschlands fromme Söhne und sinn'ge Töchter“ selbst erzählt, „unter den Auspizien Seiner Exzellenz des Herrn geheimen Rates von Goethe zu Tage gefördert, von diesem größesten Kunstkenner und Musageten Deutschlands und Europas einer huldvollen Aufnahme gewürdiget, ja sogar unter seiner Leitung und auf eine seiner würdige, nämlich vollkommene und durchaus meisterhafte Weise späterhin zu Weimar dargestellt“. Die merkwürdige Gestalt dieses schwelgerischen Asketen würde wohl einmal eine ausführliche Darstellung verdienen, wozu manches aus den Erinnerungen der Karoline Pichler, besonders aber die amusante Schilderung im sechsten und siebenten Kapitel des ersten Bandes von Castellis Memoiren anzuziehen wäre. Castelli führte ihn in ein „Beisl“ auf dem Spittelberg, und „mein guter Zacharias Werner wollte mir gar nicht fort, er nannte himmlische Naivetät, was die schändlichste Ungezogenheit war, und urwüchsiges Temperament, was Koketterie mit der eigenen Niederträchtigkeit war; nur ärgerte er sich, daß er nicht alles verstand, was gesprochen wurde.

Endlich brachte ich es dahin, daß er mir folgte, und als uns die Klingensetzer (Musikanten) noch angegeigt und Werner ihnen einen blanken preußischen Taler geschenkt hatte, begleiteten uns diese und das Mädchen, mit dem sich Werner unterhalten hatte, noch bis an die Ecke der Straße, und ich hörte, wie die letztere, als sie ihn küßte, noch leise zu ihm sagte: „Also morgen kommst wieder, preußischer Spitzbub?" und er ihr antwortete: „Uf Ehre!" Ich hielt es für meine Pflicht, ihn aufzuklären, was es mit diesen Wirtschaften für ein Bewandtnis habe und welchen Gefahren er sich aussetze, wenn er öfters und allein dahin ginge. Er erwiderte mir nur immer: „Ach! es ist doch gar so volkstümlich da!" Er leistete mir aber endlich doch das Versprechen, ohne mich nicht hinzugehen. Die Nacht war himmlisch, Mond und Sterne glänzten in unendlicher Pracht. Werner war so aufgeregt, daß wir nach der Stadt nicht gingen, sondern standen. Er teilte mir alle seine exzentrischen Ideen über diese und jene Welt, über Leben und Sterben mit, so zwar, daß wir von der Vorstadt um zwölf Uhr fortgingen und erst um vier Uhr morgens zu meinem Hause kamen. Als nun das Tor geöffnet wurde, umarmte Werner auch noch die alte Hausmeisterin und schlief dann in meiner Wohnung." Das gäbe doch eine köstliche Figur für eine Komödie, wie denn überhaupt jenes international aufgeregte Wien von 1800 bis 1815 nach einem Dichter schreit. Aber auch eine kritische Prüfung seiner Dramen würde sich lohnen, da sie, wie alt-

modisch ihre Technik auch sein mag, durch ihr Gefühl für nervöse Reize und für die Geschlossenheit einer unaufhaltsam, unabwendbar vordringenden Handlung bisweilen fast an Ibsen und Maeterlinck erinnern.

Herr Heine wirkte als Satyros und bei Werner außerordentlich durch seine Schärfe, seinen Geist und die ungemeine Kunst, Stimmungen vorzubereiten, anzuschlagen und auszhalten. Prachtvoll gab Herr Schmidt den alten Guiskard. Außerdem sind die Damen Wagen, Liesenberg, Körner und Lanius, die Herren Gregori, Popp, Godai, Straßny und Goriwoda zu nennen.

Herakles.

(Von Euripides, übersetzt von Ulrich von Wiliamowitz-Moellendorf; Matinée des Akademischen Vereins für Kunst und Literatur im Theater in der Josephstadt am 6 Jänner 1902.)

Ich weiß nicht, ob man je bemerkt hat, wie sehr der Herakles des Euripides jenen schwarzen Dramen gleicht, die der alternde Shakespeare in seiner Erbitterung geschaffen hat, von „Antonius und Cleopatra" über „Troilus und Cressida" bis zum „Coriolan" und „Timon". Innerlich und technisch: durch die gräßliche Verachtung des Menschen wie durch einen wahren Haß auf das beherrschte Metier. Sprechen wir zunächst von diesem. Beiden Dichtern scheint ihre Arbeit, das Geschäft der Vorbereitung und Verteilung, der Steigerung und Spannung, der

Wendung und Lösung, das eigentliche dramatische Amt, seit sie es konnten und sich sicher fühlten, allmählich unerträglich geworden zu sein. Sie deuten alles nur mehr an, bloß damit es dasteht, um ihr Gewissen zu beruhigen, mit einer Nervosität und Hast, wie Schachkünstler die Eröffnungen spielen, die ja doch schon jeder auswendig weiß, und man spürt den grenzenlosen Ekel, den sie vor der Ausführung haben. Das Metier ist ihnen zu leicht geworden; den Anfänger mag es reizen, weil es noch seinen Geist mit Fragen und Forderungen beschäftigt, aber ihnen ist es schon banal. Darum bleiben sie jetzt immer in der Skizze stecken: hier käme nun das und das — aber das führt euch selbst aus, ich habe es tausendmal gemacht, mir ist es schon zu dumm! Und nur wie in einem leisen Mißtrauen gegen sich selbst, um sich zu beweisen, daß es auch wirklich nur Ekel ist, nicht etwa Schwäche, setzen sie daneben plötzlich einen ungeheuren technischen Truc hin, der uns verblüfft, gleichsam wie ein lautes: Da seht, ich könnte schon — ich mag nur nicht mehr, ich mag nicht! (Man erinnere sich etwa, wie dürftig und leer schon im „Lear", noch mehr in „Troilus und Cressida" die ganze Exposition ist, aber mit welcher Macht dann plötzlich dort die geistige Verbindung zwischen Lear und Gloster, hier zwischen Troilus und Achill geschieht.) Haben sie sich so noch einmal aufgerafft, den Mut und die Kraft ihrer Kunst zu zeigen, so kommt ein wilder Zorn über sie, sie stoßen das eben erst mühsam aufgebaute

Werk mit den Füßen weg, zerschlagen es und erschrecken uns durch ihr eigenes Antlitz, das plötzlich hinter den zerrissenen Figuren, still gebietend, traurig spottend, gramvoll gefaßt erscheint. (Man erinnere sich, wie der Ulysses plötzlich aufhört, Ulysses zu sein, und zum Shakespeare wird, der über die Geheimnisse der Staatswesen sprechen will.) Man hat in solchen Momenten das Gefühl, als trete der Dichter selbst ungeduldig vor, winke den Schauspielern ab und wolle uns bedeuten, daß es doch zu töricht sei, das öde Spiel fortzusetzen, er wolle lieber endlich einmal ernst über Ernstes mit uns reden. Gerade die Größten scheinen also am Ende heftig zu empfinden, daß sich in der dramatischen Form kein Mensch aussprechen kann und daß, was man in ihr sagen kann, es gar nicht wert ist. Ein Thema, dem man gelegentlich auch bei den Spaniern nachspüren sollte und das man über Molière bis auf Gerhart Hauptmann verfolgen könnte, der in den letzten Akten des „Michael Kramer" und des „Roten Hahn" dieselbe Verstimmung des müden Meisters zeigt, denselben Ekel, das schon Erledigte immer wieder zu beginnen, und dasselbe Bedürfnis, endlich einmal von sich und unseren Rätseln des Lebens und des Todes zu den Menschen leise sprechen zu dürfen.

Das beste Beispiel wird aber immer der Herakles bleiben. Zuerst die Exposition im Fluge, in der man die Ungeduld des Dichters, nur schon weiterzukommen, förmlich an der Kette rasseln hört; eine

Exposition im Stil einer Depesche: Herakles fort, wahrscheinlich tot, sein Vater, die Frau, die Kinder von einem bösen Tyrannen bedroht. Wir möchten gern wissen: warum und auf welche Art ist der Tyrann böse? Aber der Dichter hat keine Zeit: denkt euch das aus, wie ihr wollt — mir genügt, daß er böse ist, das brauche ich, weiter halte ich mich nicht auf. (Wie sich Shakespeare im Wintermärchen mit dem Leontes nicht aufhält — wer sehen will, wie solche Eifersucht entsteht, lese im Othello nach; der Dichter hat das dort schon abgetan.) Nur vorwärts, nur weiter: Herakles kehrt zurück, erzählt geschwind, daß er so lange im Hades geblieben ist, um den Theseus zu befreien (um halbwegs das Erscheinen des Theseus am Schlusse zu motivieren, das der Dichter braucht), erfährt, was geschehen ist, stürzt in den Palast, und schon hören wir den Tyrannen aufschreien: Weh mir — ich falle durch Verrat!, und schon kann der Chorführer verkünden:

Gefährten, überwunden ist der Frevler,
es schweigt das Haus: beginnt den Lobgesang.

Halten wir hier an, um das fabelhafte Kunststück zu verstehen, das dem Dichter mit dieser Exposition gelungen ist: er hat seine Ungeduld, jenen Verdruß des gelangweilten Routiniers, der es nicht mehr erträgt, ewig wieder dasselbe zu machen, für die dramatische Stimmung ausgenützt und in dramatische Hast umgesetzt. Was im Grunde nur der Ekel, bei der Vorbereitung zu verweilen, und das Bedürfnis, schneller zur Sache zu kommen, ist, läßt

er uns als die atemlose Not einer überwältigten Stadt, als die Todesangst der Mutter um die verfolgten Kinder empfinden. Und nun richtet er sich plötzlich wie ein Löwe auf. Nun hat er gespürt, was er, selbst unwillig, immer noch kann. Nun regt sich die längst entwöhnte Lust des großen Zauberers an der Gewalt des Metiers noch einmal in ihm. Man vernimmt fast, wie hinter der Erscheinung der bleichen Lyssa der verdrossene alte Dichter boshaft lacht: „Ja, jetzt kommt mein Trumpf, den doch keiner ahnt!" Lyssa bringt, von Hera geschickt, den Wahnsinn über Herakles. Sie schlüpft in das Haus, der Chor stimmt die Klage an, und wir rücken erregt zusammen: nun wird der rasende Herakles erscheinen, die große Szene ist da! Und während der Chor singt, malen wir uns das Rasen aus, gleichsam um die Wette mit dem Dichter, dem unsere Phantasie zuvorkommen, den sie vielleicht überbieten will. Wir glauben schon die Grimassen des Mimen zu sehen, sein Röcheln und Toben schon zu vernehmen, da, eben indem wir erregt sind, das Höchste zu imaginieren — da tritt Herakles nicht auf, sondern durch die Schreie des Vaters, die aus dem Hause gellen, wird der Chor, vom Anblick jener bleichen Dienerin schon auf Furcht gestimmt, plötzlich von einer Vision des Schrecklichen erfaßt, die unser Gemüt, das ja die ganze Zeit schon daran gearbeitet hat, die unabwendbare Szene bei sich zu entwerfen, sogleich mit solchem Schauer erfüllt, daß wir eigentlich die Schilderung des nun nachstürzenden

Boten gar nicht mehr brauchen würden, aber indem wir ihn jetzt die unselige Tat auch noch erzählen hören, alle Greuel zum zweiten Male zu erleben glauben. Auch das ist eigentlich nur ein technischer Kniff, es ist, wenn man so sagen darf, schließlich nur Sardou. Der Dichter hat den Einfall, weil es ihm zu schwer ist, die Raserei des Herakles so stark zu zeigen, als sie unsere Phantasie erwartet, sie lieber gar nicht zu zeigen, sondern uns von eben unserer dreimal erregten Phantasie vorspielen zu lassen — dreimal: durch die Schreie, dann durch das Entsetzen des Chors, endlich durch den genauen Bericht. Die Wirkung ist eine ungeheure. Aber nun müßten Posaunen tönen und die Welt müßte untergehen. Man fühlt sich hier, auch wie manchmal bei Shakespeare, an der Grenze der Dichtung, wo das Wort vor dem Unsagbaren zu verstummen und der Musik zu weichen hätte. Denn nun muß Ungeheures kommen. Und was geschieht? Das Haus öffnet sich, wir erblicken die Leichen, Herakles schläft, der Vater Amphitryon klagt, Theseus kommt — und Herakles und Theseus sprechen über das Leben. Was ist der Mensch? Was sollen wir, was dürfen wir? Wie schützt sich der Mensch gegen die Götter? Das Stück ist aus, eben da Theseus auftritt, auf den doch alles hindrängt. Gerade da wir die höchste Wirkung erwarten, verlangen müssen, trägt uns der Dichter seine stillen Gedanken, Zweifel, Fragen vor. Leben und Tod werden abgewogen, alles klingt in Entsagung aus. Man denkt doch wieder an den

letzten Akt des „Michael Kramer“, über den die Leute so böse sind, weil er „keine Lösung“ bringt, sondern nur so „leicht angehängt“ ist.

Noch mehr erinnert aber der Geist des Stückes an die Gesinnungen des alten Shakespeare. Euripides verhält sich hier zum Ideal der griechischen Tüchtigkeit genau wie Shakespeare im „Troilus“ zur Homerischen Welt: er legt an Erscheinungen der Illusion, statt sie zu genießen, das Urteil der Erfahrung an. Wilamowitz hat (im ersten Bande seiner großen Ausgabe, besonders Seite 33 bis 42) die Bedeutung des Herakles für den unverdorbenen griechischen Sinn wunderschön gezeigt. In ihm verkörpere sich „das Mannesideal der Dorer“, einer, der dadurch, daß er ein rechter Mensch ist, zum Gott wird. „Die Heraklessage spricht zu dem dorischen Manne: Du bist gut geboren und kannst das Gute, so du nur willst. Auf deiner eigenen Kraft stehst du, kein Gott und kein Mensch nimmt dir ab, was du zu tun hast. Aber deine Kraft genügt zum Siege, wenn du sie gebrauchst. Du willst leben, so wirke. Leben ist Arbeit, unausgesetzte Arbeit, nicht Arbeit für dich, wie der Egoismus sie tut, noch Arbeit für andere, wie der negative Egoismus, die asketische Selbstaufopferung, sie tut, sondern schlechtweg zu leisten jeden Tag, was immer man kann, weil man es kann und weil es zu leisten ist. Du sollst eben tun, wozu du da bist.“ Es ist der reinste Ausdruck des alten Glaubens an die Autarkeia: daß der Mann auf der Welt nichts

braucht als die eigene Kraft, um sich selbst und allen Menschen und den Göttern zu genügen, wenn er sie nur gerecht, treu und tapfer übt. Und gerade in diesen tiefsten Grund der dem Hellenen überlieferten Weisheit bohrt Euripides seinen Zweifel ein. Wer kann denn sagen, daß er sich selbst genügt, da doch keiner auch nur sicher ist, derselbe zu bleiben? Die Götter hauchen ihn an und er wird ein anderer. Hera schickt den Wahn auf Herakles herab, und Herakles hört auf, Herakles zu sein, ὅδ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν — das ist das schauerliche Wort der Dichtung; er war es nicht mehr, war verwandelt, war ein anderer, kannte sich nicht mehr, hatte sich selbst nicht mehr. Wenn dies geschehen darf, daß ein Mann sein eigenes Selbst verlieren kann, und keiner weiß, was, wenn die Götter zürnen, morgen aus ihm geworden sein wird, was soll dann die Lehre der Väter, daß nur jeder seiner Kraft vertrauen, seinem Sinn gehorchen möge? Da doch eben der eigene Sinn stets ungewiß, die eigene Kraft durch jeden Hauch des Schicksals veränderlich ist! Wer kann sich behaupten, wenn ihm „einer wüsten Wirrsal Brandung den Sinn ergreift?" Wer wagt noch zu leben, wenn er so zu jeder Zeit sich selbst entrückt werden kann? Und wozu leben? Um zu leben, sagt Theseus, weil Sterben feig wäre, weil das eben den Mann ausmacht, Unerträgliches zu ertragen . . . Welcher Dichter dürfte es heute wagen, sich so ins „Pathologische" zu „verirren" und darzustellen, daß kein Mensch jemals davor sicher ist, nicht durch unbe-

kannte Mächte plötzlich sich selbst entwendet zu werden?

Den Herakles gab Herr Erich Schmidt doch gar zu sehr als fahrenden Athleten. Ich kann mir schon denken, was er herausbringen wollte: die volkstümliche Gestalt der Sagen und der Schwänke. Aber er geriet dabei manchmal fast in einen Hans Sachs-Stil. Der Horatio-Natur des Theseus kam Herr Gregori mit seinem singenden Predigerton nicht bei. Herr Heine, als Amphitryon, in einigen Momenten, besonders in seiner Wut gegen die Untreue des Zeus, von starker Wirkung und auch interessant durch das deutliche Bestreben, den Eindruck des Reliefs zu erreichen, überschrie sich später so, daß er damit das richtige Verhältnis der Gestalten ganz zerstörte. Ich fand die Vorstellung überhaupt zu gewaltsam, zu lärmend, zu — um das böse Wort auszusprechen: zu deklamierend. Trotzdem oder auch vielleicht gerade deswegen wirkte sie auf das Publikum sehr.

Maeterlinck.

(Dritte Vorstellung des akademischen Vereins für Kunst und Literatur im Theater in der Josephstadt am 8. März 1902: „Der Tod des Tintagiles“ von Maurice Maeterlinck; „Der todte Mann“ und „Der Roßdieb zu Fünsing“ von Hans Sachs.)

Im August 1890 verkündete Oktave Mirbeau durch den Figaro, ein junger, belgischer Dichter habe ein Drama geschaffen, welches das „weitaus genialste,

weitaus absonderlichste und weitaus naivste Werk dieser Zeit" sei, „vergleichbar, ja überlegen dem Allerschönsten, was im Shakespeare zu finden ist": un admirable et pur et éternel chef-d'oeuvre, un chef-d'oeuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand; un chef-d'oeuvre comme les artistes, honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d'enthousiasme, ont rêvé d'écrire un et comme ils n'en ont écrit aucun jusqu'ici". Das Drama hieß La Prinzesse Maleine, der Dichter war Maurice Maeterlinck, ein fröhlicher junger Advokat in Gent. Bald stimmten, von Maximilian Harden und mir geführt, in seinen Ruhm auch die Deutschen ein und nun galt es nur noch, ihm die Bühne zu erobern. Dies wurde zuerst in Paris von Lugne Poe, dann (durch eine von E. F. Kafka, dem Maler Beraton und mir ungestüm improvisierte Vorstellung in der Josephstadt, vor zehn Jahren) in Wien versucht, ohne rechte Wirkung auf das Publikum, das eigentlich auch heute mit ihm noch immer nichts anzufangen weiß. Es gibt sich dem Reize mancher Szenen von einer kindlich hilflosen Wehmut hin, klagt aber, sich nicht auszukennen, und meint am Ende wie seine Schwester Ygraine: Il ne faut pas s'inquiéter sans raison ni parler par énigmes. Es bewundert, aber es versteht ihn nicht. Und es möchte gern endlich einmal erfahren, was er denn eigentlich will.

Darauf hat er selbst einmal zu Huret gesagt:

„Quand j'ai écrit la Princesse Maleine, je m'étais dit: Je vais tâcher de faire une pièce à la façon de Shakespeare pour un théâtre de Marionettes." Kritiker haben ihn den Shakespeare der Nerven genannt; er wolle durch seine Gestalten immer nur nervöse Stimmungen mitteilen. Andere haben es als sein Wesen empfunden, daß bei ihm „nicht Verstand zu Verstand, sondern Seele zu Seele spricht. Unmittelbar, ohne den Umweg über den Intellekt. Seine Gestalten sind keine „Menschen von Fleisch und Blut". Nicht in der Welt der Wirklichkeit sind sie daheim. Aber sie sind von einer Wahrheit durchtränkt und durchflutet, die wertvoller ist als die Realität der Außenwelt. Sie werden nicht von den Leidenschaften getrieben, die von jeher den Tragiker zur Darstellung reizten. Liebe, Haß, Zorn, Begierde stehen nicht im Vordergrund der Erscheinungen. Denn Maurice Maeterlinck will mit seiner Kunst nicht diese oder jene Stimmung erwecken. Ihm ist die Stimmung Selbstzweck der Kunst. Die dunklen Gewalten, die unter der Schwelle des Bewußtseins nach Gestaltung ringen, die nur geahnt, geträumt, nicht aber begriffen werden können, sind die Objekte seiner Dichtung".*) Und so heißt er denn bald ein „Symbolist", bald ein „Mystiker", aber dies alles hilft dem Publikum nicht viel, das weniger verlangt, durch schöne Namen animiert zu werden, als klar zu wissen, was er denn will.

*) Monty Jacobs in seiner „Kritischen Studie" über Maeterlinck bei Eugen Diederichs in Leipzig.

Er hat das selbst nicht gleich gewußt. Er scheint zu jenen unwillkürlichen Dichtern zu gehören, die von ihrer eigenen Kunst förmlich überfallen und überwältigt werden und sich nachher oft selbst wundern, was denn plötzlich mit ihnen geschehen ist. Erst später hat sich nach und nach in ihm auch das Urteil entwickelt, und was er dann als reifer Mann kritisch fordern gelernt hat, stimmt mit seinen Werken nicht ganz. Er wird ja aber heuer erst vierzig Jahre, und es ist abzuwarten, wie er noch seine Kunst mit seinem Urteil ausgleichen mag. Einstweilen wollen wir einfach nebeneinanderstellen, was an seinen Dramen besonders ist und was er in seinen Aufsätzen vom Drama gefordert hat.

Seine Dramen spielen nirgends, wir erfahren von ihren Gestalten nichts und wir sehen niemals, sondern ahnen nur, was ihnen geschieht. Lemaître hat von ihnen geschrieben: „Victor Hugo a dit que rien n'est plus intéressant qu'un mur derrière lequel il se passe quelque chose. Ce mur tragique est dans tous les poèmes de M. Maeterlinck; et, quand ce n'est pas un mur, c'est une porte; et quand ce n'est pas une porte, c'est une fenêtre voilée de rideaux.“ Der kleine Tintagiles ängstigt sich. Wir erfahren nicht, warum ihn die alte Königin verfolgt. Wir erfahren nicht, woher er weiß, daß sie ihn verfolgt. Er ängstigt sich. Die Schwestern, die ihn beschützen, ängstigen sich mit ihm. Während sie schlafen, wird er in den Turm gebracht. Schwester Ygraine will ihn retten, aber sie kann nicht durch

das verschlossene Tor hinein. Wir fühlen ihn hinter dem Tor sterben; sie schluchzt. Das ganze Stück besteht nur aus Angst. Ja man könnte fast sagen: Maeterlinck's ganze Poesie bestehe bisher nur aus Angst. Nur stellt er diese ganz anders dar, als es vor ihm geschehen ist. Die Tragiker, die Angst erregen wollten, taten dies, indem sie uns eine äußere Ursache der Angst, etwas, das ängstigt, zeigten. Maeterlinck aber fühlt, dies sei gar nicht die wahre Angst, sondern diese sei, wenn wir uns aus uns selber ängstigen, ohne irgend eine äußere Ursache zu sehen. Er meint: Ich ängstige mich nicht, weil im Walde Räuber verborgen sein können oder weil ich, durch meine Phantasie getäuscht, im Nebelstreif den Erlkönig erblicke, sondern ich ängstige mich, weil ich ängstlich bin. Und nun fragt er: Wie kommt es aber, daß ich ängstlich bin? Und hier setzt sein Fatalismus ein: Weil ich, tief bei mir, weiß, daß mir bestimmt ist, umzukommen. Ich fürchte nicht irgend eine sichtbare Gefahr, sondern wer sich fürchtet, tut es, weil er das Gefühl hat, daß von seiner Geburt her eine unabwendbare Gefahr auf ihm liegt, die ihn zur beschlossenen Stunde erreichen und vernichten wird. Wie es im „Dämon" heißt:

Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten.
So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen.

So sitzen Maeterlinck's Menschen, starr, weil sie

sich doch nicht entfliehen können, und erwarten ihr „Gesetz“, und so oft die Türe knarrt, erschrecken sie, das Schicksal eintreten zu sehen. Sie bestehen nur aus Angst, weil ihre Empfindung ist, daß unbekannte Mächte walten, welchen niemand entrinnt, und daß es nichts nützt, etwas zu wollen und dagegen zu tun.

In seinen kritischen Forderungen ist Maeterlinck ganz anders. Wir sind, meint er, ein Geheimnis, und was wir von uns wissen können, verlohnt sich nicht. Wir müssen zu erfühlen suchen, was wir nicht wissen können: die tieferen Kreise unseres wahren inneren Lebens, von dem unser Verstand nichts weiß und das unsere Leidenschaften nicht trüben. Notre âme ne juge pas comme nous; c'est une chose capricieuse et cachée. Elle peut être atteinte par un souffle et ignorer une tempête. Il faut chercher ce qui l'atteint; tout est là, car c'est là que nous sommes. Oder glaubt man denn wirklich, die Eifersucht des Othello mache den ganzen Inhalt seiner Seele aus? Ob er betrogen wird oder nicht, er hat doch ein anderes Leben, das davon gar nicht berührt wird: Il doit se passer dans son âme et autour de son être, au moment même de ses soupçons les plus misérables et de ses colères les plus brutales, des événements mille fois plus sublimes, que ses rugissements ne peuvent point troubler, et à travers les agitations superficielles de la jalousie se poursuit une existence inaltérable que le génie de l'homme n'a montrée jusqu'ici qu'en passant. Diese „existence inaltérable“

die hoch über der unserer Leidenschaften und Begierden schwebt, wollen wir anschauen lernen; dazu ist die Kunst da. Sie muß sich nur endlich aus der sinnlichen Region zur geistigen erheben. „Was können mir Wesen bedeuten, die von einer fixen Idee besessen sind und keine Zeit zum Leben haben, weil sie einen Nebenbuhler oder eine Geliebte umbringen müssen? ... Blüht unsere Seele nur in Gewitternächten auf? Enthüllt uns das Glück oder ein einfacher Augenblick der Ruhe nicht ernsthaftere und beständigere Dinge als der Zusammenprall der Affekte? Wird nicht gerade dann der Schritt der Zeit und viele andere, noch geheimere Schritte endlich sichtbar? Berührt das alles nicht viel tiefere Saiten als der Dolchstoß des gewöhnlichen Dramas? Und öffnet nicht, wenn ein Mensch sich vor dem leiblichen Tode sicher glaubt, die sonderbare und schweigende Tragödie des Daseins und der Unermeßlichkeit in Wahrheit erst die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben nur dann seinen Gipfel, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Und ist es immer nur im Kusse hoch erhaben? Gibt es keine anderen Augenblicke, wo man beständigere und reinere Stimmen vernimmt? ... Muß der Schmerz erst mit Lanzenstichen die göttlichen Erinnerungen wecken, die in unserer Seele schlafen? Der Weise bedarf dieser Erschütterungen nicht. Er betrachtet eine Träne, die Gebärde einer Jungfrau oder einen fallenden Wassertropfen; er hört auf einen vorübergehenden Gedanken, drückt die Hand eines Freundes

oder naht einer Lippe mit offenen Augen und offener Seele. Da kann er unaufhörlich sehen, was du einen Augenblick erschaut hast. Was wartet ihr, daß der Himmel sich beim Krachen des Blitzes erschließe? Man muß auf die glücklichen Stunden acht geben, wo er sich schweigsam öffnet — und er öffnet sich unablässig ... Es liegt mir nahe, zu glauben, daß ein Greis, der im Lehnstuhl sitzt und beim schlichten Lampenschein verharrt, der, ohne sie zu begreifen, all die ewigen Gesetze belauscht, die rings um sein Haus walten, und unbewußt sich deutet, was im Schweigen von Tür und Fenster, im Summen des Lichtes liegt, der sich der Gegenwart seiner Seele und seines Schicksals unterwirft und ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Kräfte dieser Welt sich dareinmischen und wie aufmerksame Mägde in der Stube warten; ohne zu wissen, daß die Sonne selbst den kleinen Tisch, auf den er sich lehnt, über dem Abgrund hält, daß jeder Stern des Himmels und jede Kraft der Seele dabei beteiligt ist, wenn ein Augenlid zufällt oder ein Gedanke sich bildet: es liegt mir nahe, zu glauben, daß dieser unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menschlicheres und allgemeineres Leben lebt als der Liebhaber, der seine Geliebte erdrosselt, der Führer, der einen Sieg erringt, oder der Gatte, der seine Ehre rächt..." Aber freilich, wird ein solches „tieferes, menschlicheres und allgemeineres Leben" wohl über haupt noch dramatisch zu fassen sein? Muß das Drama auf diesem „Wege der Verinnerlichung", den

es eingeschlagen hat, nicht am Ende seine eigene Form zersprengen? „Der Dramatiker darf so gut wie gar nichts mit dem kontemplativen Philosophen oder untätigen Betrachter aller Dinge gemeinsam haben. Das oberste Gesetz, die unverbrüchliche Forderung des Theaters wird immer die der Handlung sein. Sobald der Vorhang aufgeht, scheint der große Wissensdurst, den wir mitgebracht haben, sich plötzlich zu verwandeln, und der Denker, der Moralist, der Mystiker oder Psychologe, der in uns lebt, macht alsbald dem instinktiven Zuschauer Platz. Es darf alsdann kein noch so bewundernswertes, noch so tiefes und edles Wort fallen, das uns nicht sogleich lästig fiele, wenn es nichts an der Situation ändert, nicht mit einer Tat endigt, zu einem entscheidenden Konflikt führt oder die Lösung des Knotens beschleunigt. Woher aber, wird man fragen, stammt der Begriff der Handlung im menschlichen Bewußtsein? In seiner ursprünglichen Form entsteht er aus dem Konflikt der verschiedenen, sich widersprechenden Leidenschaften. Aber sobald man sich auf einen etwas höheren Standpunkt stellt und recht genau zusieht, wird man gewahr, daß er auch schon auf der ersten Stufe lediglich aus dem Kampfe zwischen einer Leidenschaft und einem Moralgesetz, zwischen einer Pflicht und einer Lust entsteht. Aus diesem Grunde hat sich denn auch das moderne Drama mit Wonne auf alle zeitgemäßen Moralprobleme geworfen, und es ist erlaubt, zu sagen, daß es sich augenblicklich fast ausschließlich von der

Erörterung dieser verschiedenen Probleme ernährt. Anderseits hebt sich diese Tendenz in den letzten Ausläufern und Spitzen des menschlichen Bewußtseins von heute, in den Dramen von Björnson, Hauptmann und vor allen Ibsen, von selbst auf: hier haben die Hilfsquellen der modernen Dramaturgie ein Ende. In der Tat findet man im menschlichen Bewußtsein um so weniger Konflikte, je tiefer man darin eindringt. Und man kann in ein Bewußtsein nur unter der Bedingung sehr tief hinein gelangen, daß dieses Bewußtsein sehr geklärt ist; denn es ist gleichgiltig, ob man in eine in Finsternis gehüllte Seele zehn oder tausend Schritt weit hineindringt; man wird doch nichts Unerwartetes und Neues dort antreffen, da das Dunkel sich überall gleich bleibt. Dagegen sind die Leidenschaften und Gelüste eines sehr geklärten Bewußtseins unendlich anspruchsloser friedfertiger und geduldiger, unendlich heilsamer, unpersönlicher und edler als die eines gewöhnlichen Bewußtseins. Daher auch weniger Kämpfe und jedenfalls weniger heftige Kämpfe zwischen diesen Leidenschaften, die sich um so viel vergrößert und besänftigt haben, als sie höher und weiter geworden sind, denn es ist nichts wilder, lärmender und zerstörerischer als ein eingezwängter Gießbach, und nichts ruhiger, stiller und wohltätiger als ein sich erweiternder Strom. Auch beugt sich ein geläutertes Bewußtsein vor weit weniger Gesetzen und erkennt viel weniger Pflichten an, die schädlich oder zweifelhaft sind. Es dürfte schwer halten, einem Bewußt-

sein, in dem ein gesundes und lebendiges Licht herrscht, eine jener düsteren, erbarmungslosen und blinden Pflichten aufzuzwingen, die den Menschen mit Notwendigkeit in Unglück oder Tod treiben. Hier gibt es keine „Ehre", keine Rache, keine Konvention mehr, die Blut heischt. Hier findet man keine Vorurteile mehr, die Tränen fordern, und sieht keine Gerechtigkeit mehr, die das Unglück will. Es regieren hier keine Götter, welche Todesstrafen verhängen, oder Liebe, welche den Tod fordert; und wenn im Bewußtsein des Weisen erst die volle Sonne aufgegangen ist, wie sie hoffentlich eines Tages im Bewußtsein aller Menschen aufgehen wird, so wird nur eine Pflicht noch sichtbar sein, und diese Pflicht ist die: so wenig Böses und so viel Gutes zu tun, wie man vermag, und seinen Nächsten zu lieben, wie man sich selbst liebt — eine Pflicht, aus der dann keine Tragödien mehr entstehen werden"...

Dem Tintagiles folgten zwei Schwänke von Hans Sachs, „Der tote Mann", den Forster in seiner neuen Oper ausgesponnen hat, und der „Roßdieb zu Fünsing", beide von jener tüchtigen, heiter nachdenklichen, leise lehrhaften Art, deren man sich von den Hans Sachs-Abenden des Burgtheaters her gern erinnert. Ganz lustig gespielt, das erste von Frau Liesenberg und Herrn Baumgartner, das andere von den Herren Schmidt, Door, Straßny und Guttmann, wirkten sie sehr und man erholte sich allmählich von der Parodie auf Maeterlinck. Anders kann man ja die triste Aufführung nicht

wohl nennen, die durch die gewaltsamen Späße einer falsch sezessionistelnden Regie und die leere, sinnlose Deklamation der Frau Körner unerträglich wurde.

Peer Gynt.

(Ein dramatisches Gedicht von Henrik Ibsen, deutsch von Christian Morgenstern. Musik von Eduard Grieg. Zum ersten Mal aufgeführt vom Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Deutschen Volkstheater am 9. Mai 1902.)

Am 15. Oktober 1867 schrieb Ibsen aus Sorrent nach Hause: „Ich habe ein neues dramatisches Gedicht vollendet, das zu Weihnachten erscheinen wird. Es ... heißt „Peer Gynt" nach der Hauptperson, über welche in Asbjörnsens „Zaubermärchen" einiges zu lesen steht. Es ist nicht viel, was ich dort als Grundlage vorfand, aber desto freier habe ich auch mit dem Stoffe walten können, nach meinem eigenen Gefallen." Das war kaum zwei Jahre nach dem „Brand", den er in Rom begonnen hatte, wo, wie er einmal gesagt hat, „alles ungeheuer ist, aber ein unbeschreiblicher Friede über allem ruht". Die Fremde tat ihm gut, hier fand er sich erst. Er war nun neununddreißig Jahre alt geworden. Lange hatte er gesammelt. Lange hatte er gelernt. Lange hatte er gesucht. Nun schloß es sich zusammen, verwuchs und wurde fest. Nun, innerlich reif geworden und der äußeren Mittel sicher, in den gesegneten

Jahren, wo der Mann sich fremder Reize und leerer Verlockungen erwehren und alles Geschehen, alles Empfinden auf sich selbst, auf die eigene Kraft beziehen, mit ihr verbinden, durch sie beseelen lernt, unter dem schönsten Himmel, vom Tumult der Heimat abgeschieden, durch den Gehalt, den ihm das Storthing ausgesetzt hatte, vor Sorgen geschützt, konnte er das Werk seines Lebens entwerfen. „Brand" und „Peer Gynt" sind gleichsam sein großer Grundriß. Für sie hat er früher gesammelt, aus ihnen entwickelt er später und in ihnen ist, wie neulich wieder Rudolph Lothar gezeigt hat, eigentlich der ganze Ibsen mit aller Fülle seine Motive schon enthalten.

Den ganzen Ibsen werden wir wohl nie verstehen, weil wir sein Land nicht kennen, das immer sein Material ist. Es wird ihn wohl aber auch kein Norweger je ganz verstehen, dem die europäische Gesinnung fehlt. Sein wunderliches Schicksal war ja, ein Europäer zu werden, ohne doch jemals von seiner Heimat loszukommen. Er nimmt die höchsten Probleme der Zeit auf, stellt sie aber in jenen engen Zuständen dar, wo sie dann manchmal wie ungeheure böse Fische in einem Aquarium aussehen, die an das Glas stoßen. Menschlich ganz frei geworden, ist er künstlerisch immer an seine Rasse gebunden geblieben; er hat immer sozusagen noch im Dialekt gedichtet. So ist auch der Peer Gynt ein Typus der Menschheit, aber an einer norwegischen Gestalt gezeigt, die freilich so stark ist, daß wir ihre menschliche Wahrheit empfinden, selbst ohne ihre nationale

Bedeutung zu vermuten. Für diese müssen wir uns an seine Landsleute halten. Brandes meint, es sei „das poetische Gegenstück zu Brand", das Ibsen in Peer Gynt geschaffen. „Diese beiden dramatischen Dichtungen sind Polemiken, die sich, in gleich starkem Maße, gegen Norwegen richten. Während aber dort norwegische Schlaffheit wenigstens von einer norwegischen Idealgestalt abgeurteilt wird, ist hier der Held als der typische Vertreter norwegischer Willensschwäche und Phantasterei angelegt und gestaltet. Die ganze Dichtung gibt sich als ein Angriff auf die norwegische Selbstzufriedenheit und auf die Beschönigung fragwürdiger norwegischer Nationaleigenschaften, als seien sie bewundernswerte Tugenden. Schärfer als die Landsleute des Dichters und als die Dänen haben deutsche Litteraturforscher erkannt, daß Ibsen sich hier in bewußten Gegensatz zu der verherrlichenden Schilderung stellte, die Björnson von der jungen norwegischen Bauerngeneration in seinen ersten Novellen entworfen hatte. Die Rauflust und die Händelsucht äußerten sich als ein Zug altnordischer, sagenhafter Reckenkraft bei Thorbjöen in Synnöve Solbakken; der poetische Hang gab sich in herzgewinnender Art bei Arne. Ibsen sah in dem gepriesenen Raufheldentum nur Rohheit, und für ihn war der dichterische Hang der Jugend im letzten Grunde nur üppig wuchernde Verlogenheit und Prahlsucht. Die Norweger erscheinen in dem karikierenden Spiegel dieser höchst genialen Dichtung als ein Volk, das in rotwangiger Zufriedenheit sich

selbst genug ist und darum alles lobt, was ihm eigen ist, so unbedeutend es auch sei, Entscheidungen aus dem Wege geht und mit Phantasterei und Aufschneiderei als Nationallastern behaftet ist. Die erste Anregung zu seinem Werk und den Namen des Helden fand Ibsen in einem alten norwegischen Volksmärchen. Peer Gynt ist hier ein Schütze, der sich immer auf Bergeshöhen umhertreibt und Bären und Elentiere erlegt. Er begegnet drei Säterinnen, die 's mit den Trollen halten. Er trifft etwas kaltes, schlüpfriges und monströses, das sich als der „große Krumme" zu erkennen gibt, und um das er nicht herumkommen kann. Er liegt mit Trollen und Ungetümen im Kampf und säubert einen Hof zu Dove von Trollengezücht. Im Übrigen heißt es von ihm, er sei ein rechter Fabelhans und Lügenschmied gewesen, der selbst die ganzen Geschichten erlebt haben wollte, die das Volk in die alten Zeiten verlegte. Man sieht ohne weiteres, wie sinnreich und geistvoll Ibsen diese Grundzüge benützt hat, wie sie lebendige und bedeutungsvolle Glieder eines Ganzen geworden sind."

Diese nationalen Beziehungen können wir natürlich nicht fühlen. Was auf uns wirkt, ist nicht der norwegische Sinn der Gestalt, uns drückt sie nicht ein einzelnes Volk, sondern eine ganze Zeit aus, uns ist sie die Figur eines Geistes, der ein ganzes Geschlecht beherrscht hat, das romantische, wie wir meistens sagen, während wir es deutlicher das nachromantische nennen sollten, das nach dem Erwachen

aus der Revolution und vor der Ergebung ins gemeine Leben, das unselige Geschlecht der Restaurationen. Von Mirabeau bis Napoleon hatten die Menschen die große Einheit von Denken und Sein, und fünfzig Jahre später hatten die Bürger sie wieder: jene, weil sie sich die Kraft zutrauten, die wirkliche Welt nach ihren inneren Forderungen zu formen, diese, weil sie sich resolut der Wirklichkeit fügten. Jene sagten: Wie ich denke, muß es sein; und sie schufen die Erde um. Diese sagten: Ich muß sein, wie es ist; und sie ergaben sich. Jene großen Idealisten der Tat und diese klugen Realisten des Scheins, jene Eroberer und diese Rechner waren in sich fest und abgeschlossen, sie zweifelten nicht. Aber zwischen ihnen lebte eine Menschheit, welche jenem ererbten Hochmut des Geistes, alles aus sich bestimmen und nach sich prägen zu dürfen, noch nicht entsagen und doch den Glauben an die Allmacht ihres Geistes nicht mehr behaupten konnte, eine gebrochene Menschheit, mutlos geworden, zu klug für jene ungeheuere Verachtung der Realität — „Unmöglich? das ist das Wort eines Verrückten," hat Bonaparte gesagt —, aber doch von Erinnerungen zu betört, um sich selbst gelassen aufzugeben. Sie wuchs auf, da donnerten noch die Kanonen, das Leben schien (das Wort ist von Edouard Rod) eine große Feerie zu sein, plötzlich zerstob sie. Wie Gladiatoren, schon mit Öl gesalbt, hatten die Jünglinge eben antreten wollen; und nun sollten sie brave Beamte sein. Ihre Träume waren zu stark, um sie abzu-

schütteln, der Widerspruch des Tages zu grell, um sie zu erfüllen, die große Vergangenheit noch zu nahe, um vergessen, die Gegenwart schon zu drückend, um abgeworfen zu werden — was sollten sie tun? Sie konnten das Leben nicht bezwingen, sie konnten sich ihm nicht ergeben, für jenes schon zu schwach, für dieses noch zu stolz. Der Künstler mochte das lösen, weil ihm gegeben ist, in die Wolken zu entrinnen. Aber die anderen? Sie erinnerten sich: ihre Väter waren mit zwanzig Jahren Generale gewesen. Sollte es ihnen genügen, mit Fünfzig Räte in einem Bureau zu werden? Der Verstand riet es ihnen: Sei kein Narr, was willst du sonst? Aber da schrie die Leidenschaft auf: Und ich, soll ich denn sterben? Man kennt die unvergängliche Stelle bei Musset. Sie konnten sich nicht für das Leben entscheiden, das so grau und gemein geworden war, sie konnten nicht auf ihre Träume verzichten, die so schimmernd in der Erinnerung waren; und sie wagten doch nicht mehr, dem Leben ihre Träume aufzudrängen. Was blieb ihnen, als sich zu betäuben und sich zu betrügen, über sich selbst und über das Leben? Sie waren, hat Musset gesagt, wie ein Mann, dem man sein altes Haus genommen und noch kein neues gegeben hat und der nun nicht weiß, wie er sich vor dem Regen schützen und wo er ruhen soll. „Tout ce qui était, n'est plus; tout ce qui sera, n'est pas encore," klagten sie. Und dies fraß an ihnen so, daß sie nur vergessen wollten, durch irgend ein Gift, um nur nicht mehr daran zu denken. „Der

eine braucht Branntwein, der andere braucht Lügen", sagt die Mutter Peers. Der Geist entartete zur Laune, die Tat zum Spiele. Vor ihnen hatte man das Leben beherrscht, nach ihnen gehorchte man dem Leben, sie logen sich aus dem Leben hinaus. Der Lügner, der Spieler ist der Typus dieser Zeit. Es ist l'enfant du siècle, es ist Peer Gynt.

Zuletzt kriecht Peer Gynt heim, versteigert seine unnützen Träume und klammert sich an die treue Solvejg. Sie hegt ihn und singt:

Schlaf denn, theuerster Junge mein!
Ich wiege Dich und ich wache;
Ich wiege Dich und ich wache; —
Schlaf' und träum', lieber Junge mein!

Das hat man ein bischen philiströs gefunden. Weiß Ibsen wirklich auch keinen anderen Schluß als Grillparzer?

Und die Größe ist gefährlich
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Das wäre wirklich unser Ende? Ich glaube nicht, daß der Dichter das meint. Nein, es ist nur das Ende des Peer Gynt. Dieser Typus endet so, die Epigonen enden so: als Philister. In ihnen dampft der Geist der Revolution seine letzte Kraft aus. Aber dann dreht die Zeit das Rad. Ein neues Geschlecht kommt, das sich unterwirft. Und sie dreht es wieder. Und wieder kommt ein neues, das nun wieder fordern gelernt hat, wie das vor hundert Jahren: Hilda Wangel klopft an die Tür.

Den Peer Gynt gab Herr Wiecke vom Dresdener Hoftheater. Er ist jung und hübsch, bewegt sich behende, greift frisch zu, hat Tempo, das sich manchmal fast bis zur Leidenschaft erhebt, und so nahm er gleich in den ersten Szenen das Publikum rasch für sich ein. Geistig die enorme Rolle durchaus beherrschend, schien er nur freilich technisch noch nicht immer ganz mit ihr fertig geworden zu sein, was man hie und da im dritten Akt, besonders in der herrlichen letzten Szene mit der Mutter, leise empfand. Aber gleich darauf, im vierten, gelang ihm die Verwandlung der Figur wieder merkwürdig gut, und er hatte im fünften, besonders in den Szenen mit dem Knopfgießer, Momente von einer hinreißenden Kraft. Vortrefflich war Frau Schmittlein als Mutter Aase, vortrefflich auch die Damen Metzl, Reingruber und Brenneis, die Herren Schmidt, Licho und Straßny. Herr Lewinsky setzte dem Dovrealten die Maske Ibsen's auf, ein ebenso läppischer als hämischer Einfall, den man mit aller Schärfe als durchaus ungebührlich zurückweisen muß. Frau Körner glaubt, alles wie die Hohenfels spielen zu müssen; aber bei der Hohenfels wirkt eben dieselbe Manier doch ganz anders, weil sie ihr natürlich ist. Höchst burlesk als Vorsteher der Narren zu Cairo, war Herr Heine als Knopfgießer von unheimlicher Ruhe und Gewalt. Für die kühne Besonnenheit aber, mit der er als Regisseur das ungeheuere Werk zu bewältigen, alles zu gliedern und immer den wesentlichen Ton zu

treffen verstand, kann man ihm gar nicht genug danken, ihn gar nicht genug bewundern. Zu danken ist auch Frau Schoder, die hinter der Szene entzückend sang, und Herrn Gutheil, der das Orchester hielt. Und schließlich müßte man eigentlich auch das Publikum „lobend erwähnen", das vier Stunden lang gesammelt und in Stimmung blieb. Unsere Direktoren behaupten doch immer, daß es in Wien kein gebildetes Publikum gebe. Diese Studenten haben es entdeckt.

Euripides.

(Aufführung des „Hippolytos" durch den Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Theater an der Wien am 7. November 1902.)

Ein Alexandriner sagt von Euripides: „Es war nicht angenehm, mit dem Schüler des Anaxagoras zu verkehren; er lachte nie und wußte nicht einmal bei Tische zu scherzen." Er mied die Menschen, floh den Lärm der Stadt und grub sich bei seinen Büchern ein. In einer wilden Höhle auf Salamis saß er gern, gegen die Götter hadernd, dem Schicksale fluchend, an allem irre. Wie er uns geschildert wird, müssen wir unwillkürlich an Shakespeare denken, den Shakespeare des Hamlet und des Lear, den das Grauen vor der Menschheit nicht mehr verließ. In einer teuflischen Stimmung wütete er gegen sich selbst und lange, bevor, wie die Sage will,

die Doggen des Archelaos über ihn fielen, hatten ihn die Hunde im eigenen Gemüt schon zerrissen.

Versuchen wir sein Leiden nachzufühlen. Er war ein aufgeklärter Mann. Er konnte nicht mehr glauben. Er wollte wissen. Er ging zu den Weisen und lernte. In den Menschen seiner Zeit war eine ungeheure Lust an der Wahrheit. Sie vermaßen sich, alle Schleier zu heben, in alle Tiefen zu blicken, ohne Furcht vor den Göttern. Dies ruchlos verwegene Geschlecht kannte keine fromme Scheu mehr, es ließ sich an holden Ahnungen nicht mehr genügen, es wollte erkennen. So ging der Jüngling unter den Leuten herum und sah sie an und fragte sie aus. Anaxagoras hatte ihn gelehrt, der *νοῦς* beherrsche die Welt, über Blumen und Steine so mächtig als über die Menschen, und im Dünkel der neuen Wissenschaft mag es den jungen Athleten wohl berauscht haben, alle Geheimnisse des Lebens vor seine Vernunft zu fordern, bis er erkannte, daß wir nichts erkennen können. Wer darf denn sagen, daß er weiß, wie irgend ein Mensch ist? Wer sieht dem Nachbar an, ob er gut oder böse ist? Wer darf es wagen, über irgend einen Menschen zu urteilen? So klagt sein Orest (in der Elektra), so der Theseus (im Hippolit.) „*Φεῦ, οὐκ' ἔστ' ἀκριβὲς οὐδὲν εἰς εὐανδρίαν,*" ruft Orest. „Wehe, es gibt kein Zeichen, die Tugend zu erkennen. Ich habe den Sohn eines edlen Vaters nichtswürdig und die Kinder von Bösen gut gesehen. Wie also kann man urteilen? Nach dem Reichtum? Nach der Armut? Nach der Tapfer-

keit? Alle täuschen. Das beste ist, es auf gut Glück gehen zu lassen.“ Und ebenso der Theseus (ich zitiere Wilamowitz):

O, daß es doch ein Unterscheidungszeichen,
ein sich'res Merkmal gäbe für der Freunde
Gesinnung, Treu' und Falschheit zu erkennen.
Zwei Stimmen sollte jeder Mensch besitzen,
die eine, wahr und echt; die andre möchte
dann bleiben, wie sie wäre. Denn wir könnten
doch mit der wahren ihren Trug entlarven
und würden durch Verstellung nicht getäuscht.

Daß es dem Menschen ewig versagt bleibt, auch nur zu ahnen, was irgend ein anderer Mensch fühlt, und daß darum jeder zu einer untröstlichen Einsamkeit verdammt ist, dies muß Euripides mit entsetzlicher Gewalt empfunden haben. Wir hören, daß er zweimal verheiratet war, immer unglücklich. In der Ehe mag er es erlebt haben, wie furchtbar es ist, ein geliebtes Wesen zu berühren, ohne je zu wissen, was es fühlt. Es lächelt. Aber wissen wir denn, was sein Lächeln bedeutet? Es sagt ein Wort, aber wissen wir denn, was es meint? Geberden, Worte sind Zeichen, über deren Bedeutung man sich doch aber erst verständigt haben müßte, und könnten wir das, so würden wir ja kein Zeichen mehr brauchen. Kann ich denn jemals erfahren, ob ich, wenn ich sage: blau, dieselbe Empfindung habe, die mein Nachbar von dieser Farbe hat? Was weiß ich denn von ihm? Was weiß er denn von mir? Wir können niemals hinüber, ich nicht zu

ihm, er nicht zu mir. Jeder bleibt ewig in sich abgeschlossen und allein.

Als Euripides im Denken über die Menschen dahin gekommen war zu begreifen, daß es uns versagt ist, irgend einen Menschen zu erkennen, wollte er sich mit der Lehre seines Freundes trösten. Er wußte nun, daß Menschen und Dinge für uns nichts sein können als was sie uns scheinen, und daß dem Menschen nichts Festes gegeben ist, als was er an sich selber hat. Aber da er nun einmal von der Wollust des Zweifels genossen hatte, ließ er nicht ab und fragte wieder. Er fragte jetzt sich selbst. Wie bin ich? Und — bin ich gewiß, so zu sein? Ja — bin ich überhaupt? Und ihn schauderte.

Die Philologen, diese „armen Häringe“, wie Goethe die Verleumder des Euripides genannt hat, die seiner Erhebung selbst gar nicht fähig seien, behandeln ihn, als wäre er irgend ein Sardou gewesen, der sich bloß auf die Finten des Metiers verstand. Ich weiß aber nur noch einen Dichter, der so tief in den Abgrund unseres Daseins geblickt hat: Calderon (im „Leben ein Traum“). Euripides hat das Gefühl gehabt, daß es gar nicht sicher ist, was wir sind. Wer darf sagen: Ich bin gut? Oder auch nur: Ich kenne den Zorn nicht, ich kenne die Lüge nicht, ich bin sanft ich bin wahrhaftig? Wie aber, wenn morgen der Zorn, wenn morgen die Lüge über ihn kommt? Ein Gott haucht den Menschen an, und der gute Herakles rast und die treue Phaidra begehrt ihren Sohn. Wer kann auf-

stehen und sich rühmen: Ich bin sicher, dies Laster ist mir fremd? Denn die Götter verwandeln den Menschen. Das ist die ungeheure Angst des Euripides. Er fühlt: Kein Mensch ist gut, kein Mensch ist böse, sondern das Böse kommt über ihn wie ein Fieber, wie ein Rausch, von draußen angeflogen, wie eine durch die Luft flatternde Pest, und niemand kann sich schützen. Dem Menschen ist nicht gegeben, sich zu wehren. „Er war nicht mehr derselbe“, sagt der Bote vom Herakles, der plötzlich den Pfeil auf die eigenen Kinder schoß. Und wer unter uns allen ist sicher, daß er morgen noch „derselbe“ sein wird, der er sich heute rühmt? Wer ist sicher, daß ihn nicht über Nacht ein Wahn beschleicht, der ihm alles entwendet, was er sonst gewesen ist? Wer ist sicher, daß er morgen nicht hassen wird, was er heute noch verehrt? Man hat gesagt: der Fluß, in den ein Mensch steigt, ist schon nicht mehr da, er ist schon weggeschwommen. Aber man kann auch sagen: der Mensch, der in den Fluß steigt, ist schon nicht mehr da, er ist schon wieder ein anderer geworden. Was heißt denn aber: Ich bin? Wir dürfen eigentlich immer nur sagen: Ich war und ich werde. Und was wir waren, daran erinnern wir uns kaum mehr, und was wir werden, davor müssen wir uns fürchten.

Das ist auch der Sinn dieses Hippolytos, den die Studenten heute spielen. Ganz wie im Herakles: Ein Gott bläst den Menschen an und der Mensch wird ein anderer. Euripides fühlt die Leidenschaft oder die Sünde ganz anders, als sie heute dar-

gestellt wird. Wir glauben oder ich sollte sagen: unter uns glauben viele, daß die Leidenschaft oder die Sünde aus dem Menschen selbst komme, aus seiner Natur fließend wie aus einem tiefen Brunnen herauf. Bei Euripides kommt sie über den Menschen, als eine fremde Gewalt. Seine Natur ist unschuldig. Sie weiß nichts von der Sünde, sie wehrt sich. Aber die Sünde ist stärker: denn sie ist von Gott. Wie das Volk sich ausdrückt: Was ist in dich gefahren? So fährt die böse Lust in Phaidra ein und wie sie sich wehren und winden mag, sie entrinnt ihr nicht. „Du willst widerstreben?“, fragt die kluge, weltgewandte Amme:

In die Gesetze
des Weltalls willst du dich nicht fügen? Traun,
das hättest du dir ausbedingen müssen,
eh' du in dieser Welt geboren wurdest
und unter dieser Götter Regiment.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Und du vermißt dich, wider diesen Strom
zu schwimmen, der dich weggerissen hat?
Du darfst mit dir schon ganz zufrieden sein,
wenn du des guten mehr als böses tust,
dafür bist du ein Mensch. Ja, liebe Tochter,
lass' ab von deiner Torheit, deinem Hochmut,
denn nichts als Hochmut ist es, stärker sein
zu wollen als die Götter.

Sünde muß getragen werden als ein Schicksal, von den unbekannten Mächten verhängt, meint Euripides. Und leise denken wir an Tolstoi: Nicht widerstreben! Sünde ist keine Schuld. Und Tugend ist kein Verdienst. Über den Hippolyt ist Tugend

verhängt, wie über Phaidra Sünde. Wir würden heute auch ihn dem Psychiater übergeben, der für seinen rauhen Haß der Liebe vielleicht einen bösen Namen hätte.

In hohen Jahren sang Euripides die Bakchen Der Jüngling hatte sich vermessen, der Götter zu entraten. Der Greis bekannte, daß für den Menschen keine Wahrheit ist als im heiligen Wahn, den der Gott schickt.

Der veränderte Freund.

(Zur Aufführung von Goethes „Prometheus“, „Elpenor“ und „Der Bürgergeneral“ durch den Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Theater an der Wien am 24. Januar 1903.)

Mit grimmiger Ruhe schildert Goethe einmal, wie schwer es seinen Getreuen oft wurde, sich in den „veränderten Freund“ zu finden. Sie blieben immer dieselben, er veränderte sich immer. „Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, dann bin ich schon in Erfurt,“ pflegte er zu sagen. Er hatte eine wahre Passion, sich umzuwandeln; und dies mit einer Entschiedenheit, vor der sich die anderen entsetzten; denn dann verleugnete er wild, was ihm eben noch wert gewesen war. Dem „zarten Sinn“ der Iphigenie fühlte er sich nach ein paar Jahren so „entfremdet“, daß er es eine Zeit durchaus nicht mehr ertrug, an sie erinnert zu werden; ihr bloßer „Anklang“ war ihm schon

lästig. Nur der Veränderung blieb er treu. Schon der Jüngling schrieb: „Wir müssen nichts sein, sondern alles werden wollen"; und der Greis rief seinen Feinden zu:

Sie zerren an der Schlangenhaut,
Die jüngst ich abgelegt.
Und ist die nächste reif genung,
Abstreif' ich sie sogleich
Und wandle neu belebt und jung
Im frischen Götterreich.

Diese Wendung von der „Haut" war ihm geläufig. Er gebrauchte sie auch einmal gegen Plessing: „Der Mensch hat viele Häute abzuwerfen, bis er seiner selbst und der weltlichen Dinge nur einigermaßen sicher wird." Und ebenso ein anderes Mal zu Riemer: Seine Dichtungen seien gleichsam Häutungen vorübergehender und vorübergegangener Zustände. Und als sich ihm nun gar die ewige Metamorphose aller Natur erschloß und er die ungeheure „Versatilität", das „Wechselhafte" ihrer Gestalten erkennen lernte, da traf diese Ahnung der höchsten Geheimnisse mit dem tiefsten Drange seines Wesens wunderbar zusammen: hier wie dort, überall und immer „Proteus"! Selbst der Tod verlor allen Schrecken für ihn, wenn er daran dachte, daß doch auch das Sterben nur wieder eine neue Verwandlung sein kann:

Und so lang du das nicht hast
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde!

Der Akademische Verein für Kunst und Literatur, dem wir schon manche schöne Stunde verdanken, bringt uns nun die Fragmente „Prometheus" und „Elpenor" und das Lustspiel „Der Bürgergeneral". Geht man diese Werke durch, so geschieht einem fast wie jenen Getreuen: man erschrickt über den „veränderten Freund". Ist es zu denken, daß das derselbe Mensch sein soll? Dort so leidenschaftlich, ungestüm, formlos, gotisch (wie er das später zu nennen pflegte), dann so kalt, gemessen, klar, griechisch (wie er sich wenigstens damals das Griechische dachte), hier gar so bürgerlich, platt und (trauen wir uns nur!) banal, niederländisch hätte er vermutlich gesagt! Und man bedenke: knapp zwanzig Jahre sind dazwischen. Er fing den „Prometheus" im Herbst 1773 an; die Ode, welche jetzt den dritten Akt bildet, folgte anfangs 1775. „Elpenor" ist, nach Riemer, am 11. August 1781 begonnen. „Der Bürgergeneral" ist 1793 geschrieben. Uns aber scheint von einem zum anderen so weit, als müßten wir durch Jahrhunderte fliegen. Und erinnern wir uns gar noch, aus Briefen oder den anderen Gedichten, die er um dieselbe Zeit schrieb, an den Menschen, der hinter jedem dieser Werke steht, so verzagen wir fast, den immer veränderten Freund zu erkennen.

1773 bis 1775. Der Götz ist eben erschienen, und nicht nur „alles, was in der Jugend Wildes und Ungeschlachtes lebt", nein, die ganze Nation jauchzt ihm zu. Er wird auf einen Schlag zum

Hauptmann dieser „fordernden“ Zeit. Und so ist's, nach langem Schwanken, für ihn entschieden, daß er Dichter sein soll, nicht Maler. Nun speit er jene genialischen Farcen heraus, Pater Brey, Satyros, Götter, Helden und Wieland, das Jahrmarktsfest und noch „Mehreres dieser frechen Art“. Im März 1774 wird der „Werther“ fertig. Neben dem „Prometheus“ tauchen „Mahomet“, „Faust“, „Der ewige Jude“ auf. Aus Übermut, durch eine Wette mit dem zierlichen Fräulein Anna Sibylla Münch, entsteht in acht Tagen der „Clavigo“. Dazwischen wird fleißig „Wildprettsbraten“ und „Geleepastete“ geschmaust, wird gebechert und geliebelt und gelöffelt. Lavater kommt, bald darauf Basedow, im Oktober Klopstock, dem er den Anfang des „Faust“ vorliest. 1775 lernt er Lilli kennen, und von ihr werden ihm nun, wie er später an Bürger schrieb, „die zerstreutesten, verworrensten, ganzesten, vollsten, leersten, kräftigsten und läppischsten drei Vierteljahre“ beschert. So ist damals sein ganzes Leben: immer bergauf, bergab, über Stock und Stein, ruhelos, haltlos, zügellos, vom Höchsten ins Gemeine, „aus einer Verworrenheit in die andere“ (wie er an Knebel schreibt), „unerwartet aus einem Zustand in den andern“ (wie's im „Clavigo“ heißt), von Spinoza zu Knittelreimen und Possen, tagelang einsam mit wilden Gedanken im Regen, dann wieder tanzend, eislaufend und scharmierend, zu Tode betrübt, jubelnd beglückt, von höchsten Ahnungen durchrieselt, hämischen Verzweiflungen zerrüttet und so übervoll, daß

es ihn zerrisse, wenn er nicht „Dramas" schriebe, und daß er zum Himmel aufschreit:

Schaff', das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende!

Und er vollendet „Stella"; Nikolais Freuden Werthers, wie er es nennt: „das Berliner Hundezeug", machen ihm viel Verdruß, für Lavater wird an der „Physiognomik" gearbeitet, das „Hohelied" übersetzt, „Egmont" geplant. Man begreift gar nicht, wie sich's in einem einzigen Menschen so groß, so wirr zusammen drängen und dräuen kann! In einem Gedichte, das er einer Sendung seiner Zeichnung des kranken Fräuleins v. Klettenberg beilegt, sagt er:

Fühle, was ich in dem Weben
Dieser Himmelsluft gefühlt,
Als mit ungeduldigem Streben
Ich die Zeichnung hingewühlt.

Und ähnlich heißt es in einem Briefe (in welchem übrigens der „Prometheus" stark anklingt, den er um dieselbe Zeit, Jänner oder Februar 1775, an Jacobi geschickt haben muß) an Auguste Stolberg: „Ich fühle, Sie können ihn tragen, diesen zerstückten, stammelnden Ausdruck, wenn das Bild des Unendlichen in uns wühlt. Und was ist das als Liebe! Mußte er Menschen machen nach seinem Bild, ein Geschlecht, das ihm ähnlich sei, was müssen wir fühlen, wenn wir Brüder finden, unser Gleichnis, uns selbst verdoppelt!" Hier und dort: „Hingewühlt" und „Wenn es in uns wühlt". Das ist

der Ausdruck, den er in dieser Zeit liebt. Er gleicht einem Wilden, einem Trunkenen, einem Besessenen, in dem es rast, aus dem es schäumt, um den die Dämonen ringen, der gejagt wird, er weiß nicht wohin, den es wie im Fieber wirft, und wer kann hoffen, daß er sich jemals fassen und finden und nicht auch unselig zerrinnen wird, wie es über Lenz und Wagner beschlossen war?

1781. Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Er ist nun in den „edlen Weimarischen Kreis“ getreten. Er hat sich „aus dem formlosen Schweifen zusammengezogen“. Er lernt sich in die Sitte fügen, er wird fähig, „viel zu entbehren“. Er schreit nicht mehr jede irre Stimmung heraus. „Kunstgemäß“ wird jetzt sein Lieblingswort, wie es früher „wühlen“ war. Er ahnt das Geheimnis der Form und indem er es aufzusuchen beginnt, wendet er sich zu den Alten, wendet er sich zur Natur. Seinem vordem so „planlosen Wesen“ ringt er „Stetigkeit“ und „Folge“ ab. Er läßt sich nicht mehr von jedem Eindruck treiben, er will in sich selbst ruhen. Es ist die Zeit, in der er „feierlich“ wird. 1776 hat ihm der Herzog einen Garten an der Ilm geschenkt, und nun fängt er an, sich bei Loder „um die Natur in ihren allgemeinen physischen und ihren organischen Phänomenen emsig zu bemühen.“ Er lernt Anatomie, übt sich praktisch, indem er den Schülern der Weimarer Zeichenakademie das Skelett erklärt, „zugleich um meinet- und um ihretwillen“, wendet sich zur Chemie, ist unermüdlich im Botanisieren

und Mineralogisieren und dringt von allen Seiten auf die Natur ein, um ihr das Gesetz abzulauschen. Dieses zu erkennen, zu erfühlen, wird nun sein höchstes Verlangen, weil er sich nicht mehr zumißt, das Leben nach seiner Willkür zu gestalten, sondern den allein für einen Meister hält, der seine Bestimmung erkannt hat. Und wie unmittelbar gegen den „Prometheus“ klingt es:

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.

Ihr Gesetz zu erfahren und zu erfüllen ist das einzige. Das Gesetz, immer dasselbe, ob es sich an der Pflanze oder in der Kunst an der Form oder unter den Menschen an der Sitte offenbart, wird ihm jetzt alles . . . In dieser Stimmung beginnt er den Elpenor, von dem er, 1828, dem Freiherrn von Maltitz gesagt hat: „Ich habe eine Vorliebe für dieses Fragment; auf diesem Wege hätte ich fortfahren sollen, wenn ich den Deutschen ein Theater hätte schenken wollen.“ Aber er läßt es liegen, er nimmt es „bald in Aversion“. Vielleicht wirklich, wie er später an Schiller schrieb, im Gefühle „eines unglaublichen Begreifens im Stoffe“ oder wohl auch einfach deshalb, weil sich selbst an der Natur auszubilden ihm jetzt wichtiger geworden war, als den Deutschen ein Theater zu schenken.

1793. „Aus Italien, dem formreichen . . . in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen“, findet er sich ganz allein. Die Freunde bringen ihn zur

Verzweiflung, sie „verstehen seine Sprache nicht mehr“. Die Jugend fällt von ihm ab. Alles, was ihm teuer ist, sieht er durch „wunderliche Ausgeburten“, wie Heinses „Ardinghello“ und Schillers „Räuber“, die ihn äußerst anwidern“, auf das höchste gefährdet. Er glaubt all sein Bemühen völlig verloren zu sehen, alle Wirkungen seiner Bildung beseitigt und gelähmt. Und er hat keinen einzigen Menschen bei sich, der ihn begriffen hätte. Er zieht sich völlig in sich selbst zurück. Seine ungeheure Vereinsamung beginnt. „Man kann sich keinen isolierteren Menschen denken, als ich damals war und lange Zeit blieb“, schrieb er später über diese Tage, von welchen er doch ein anderes Mal bekannt hat, er habe in seinem Leben nicht leicht „operosere, mühsamer beschäftigte“ zugebracht. „Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gerne völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre“, gesteht er ein und wirklich scheint er eine Zeit gesinnt, sich ganz zur Wissenschaft zu kehren; wenn er doch einmal einer „Herzenserleichterung“ bedarf, geschieht sie durch die „Metamorphose der Pflanzen“, wenn die „produktive Leidenschaft“ sich wieder regt, drängt sie zur Osteologie oder zur Optik hin. Die Leute um ihn lächeln über solche Grillen und es muß fast ein halbes Jahrhundert vergehen, bis man gewahr wird, daß er dort, nach Geoffroy de Saint-Hilaire, „die tiefsten Gesetze der Entwicklung der Pflanzenorgane entdeckt“, daß er hier, nach Richard Owen, „für alle

derartige Untersuchungen, welche die durchgehende Einheit der Natur erweisen, die Führung genommen hat". Immer wunderlicher, immer ärgerlicher wird er den Freunden und scheint sich ganz von seinen Wegen zu entfernen, zu verlieren, während er doch nur daran ist, Ahnungen und Anschauungen zu verdichten, erkennen zu lernen, was schon den Jüngling Spinoza fühlen ließ, und den Dingen abzusehen, wie sich dasselbe Gesetz, dieselbe „stumme Notwendigkeit" überall offenbart. Denn ob er zu begreifen trachtet, „wie die begünstigte griechische Nation verfahren, um die höchste Kunst im eigenen Nationalkreise zu entwickeln", ob er der Natur abzumerken strebt, „wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen", oder ob er an den Sitten der Völker lernen will, „wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind: ich verstehe die menschliche Gesellschaft", immer, wie rastlos er sich „in diesen Regionen hin- und herbewegt" (er verzeichnet einmal mit Nachdruck, daß er den Aufsatz über Manier und Stil, den anderen, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, und das Römische Karneval „zu gleicher Zeit" geschrieben habe), immer ist es doch nur wieder dieselbe Erkenntnis, um die er ringt: daß nirgends, weder in der Natur noch in der Kunst noch in

der Gesellschaft etwas vom Himmel fallen kann, sondern alles nur immer aus dem einen sich durch Verwandlung erhebt, daß dieses Eine, Ewige, Göttliche in allen Erscheinungen lebt, aber nur an ihnen, niemals für sich erscheinen kann, und daß alles, Keim und Frucht, Inhalt und Form, Charakter und Schicksal, so verflochten und so dasselbe ist, daß man sie nicht trennen und nicht einmal sagen kann, wo dieses aufhören, jenes beginnen soll. Dieser ungeheure Gedanke, den durchzudenken drei Generationen noch immer nicht vollendet haben, mochte ihn mit einer Macht erschüttern, neben der auch die höchsten Gestalten, die er erschaffen, wankten und verblaßten; und wie kindisch, wie läppisch mußten ihm nun, bei einer solchen Einsicht bis in die „Urphänomene“, gar erst jene Schwärmer erscheinen, die sich von einer Veränderung der Staatsform, von einem Wechsel des Regenten das Glück der Menschheit und ein ewiges Paradies versprechen konnten! Er hatte es selbst zu tief erfahren, daß dem Menschen von außen her nicht zu helfen ist, um den „gewissen Freiheitssinn, das Streben nach Demokratie“ zu teilen, das damals auch „in die hohen Stände drang“; und weil es ihm gewiß war, daß „die Natur zu allem, was sie will, nur in einer Folge gelangen kann“, daß sie „keine Sprünge machen kann“, daß sie „zum Beispiel kein Pferd machen könnte, wenn nicht alle übrigen Tiere vorauf gingen, auf denen sie, wie auf einer Leiter, zur Struktur des Pferdes heransteigt“, so mußten ihn alle

Vulkanisten der Politik verdrießen. Erfahrung, die nicht geneigt ist, „Schätzbares“ aufzugeben, „um zu irgend einer Art zweideutigen Gewinnes zu gelangen“, Neigung, auch Vorurteile lieber zu ertragen, „um nicht vielleicht edle Pflanzen zugleich mit auszuraufen“, und wohl auch das starke Gefühl, wieviel er seinem Herzog verdankte, kamen hinzu. Man hat ihm das sehr verargt und spottet noch heute über den Ernst, mit dem er sich rühmt, daß ihm der Fürst Reuß XIII. „immer ein freundlicher, gnädiger Herr gewesen“; es wäre aber erst zu fragen, ob es männlicher ist, wie unsere Dichter bei Premièren tun, sich vor einem schwitzenden und grinsenden wilden Haufen tief bis zur Erde zu bücken.

Seine Stimmung also, die sich in den „Aufgeregten“ und im „Bürgergeneral“ entlud, ist ganz begreiflich, und man kann schon auch die Form verstehen, die er diesem gab. Ein einseitiges Talent, das nichts als die Kunst hat, die es eben betreibt, wird leicht verlockt, in jedes Werk gleich das Höchste legen zu wollen, um sich daran, ganz wie es ist, mit allem, was es jemals gedacht und empfunden oder erlebt hat, ein- für allemal auszudrücken. Der Meister, der auf viele Taten zurückblickt, andere noch in der Zukunft vor sich sieht, kann es sich erlauben, dem Augenblick nicht mehr zu geben, als er verdient. Mit seinem grandiosen Blick für den wahren Wert der Dinge sah er, seit er 1791 die Leitung des Hoftheaters übernommen hatte, wie klein und „im Vergleich mit dem Weltwesen höchst un-

wichtig" doch die Verhältnisse eines Theaters naturgemäß sein müssen, er lernte bald „allzu rigoristische Forderungen" vermeiden und er verkannte nicht, daß mit Kotzebue, den er, bei aller persönlichen Abneigung gegen seine „Nullität", gern gegen „überhinfahrende Tadler und Verwerfer" in Schutz nahm, daß mit diesem doch „wirklich eine Form geboren worden", auf welche die Menschen schon „wie hungrige Raben gewartet hatten". Wollte er nun, durch „den Umsturz alles Vorhandenen erschreckt", seinen Verdruß über „dergleichen Influenzen" dem Publikum wirksam mitteilen, so glaubte er sich dies am ehesten von einer solchen „Nachbildung des Zeitsinns" zu versprechen, die sich an ein damals beliebtes Stück, die „beiden Billets" von Florian, hielt, eine gern gesehene Figur aufnahm und das übrige getrost einem neuen Schauspieler, dem „im Fach der Schnäpse höchst gewandten" Beck überließ, „auf dessen Talent und Humor vertrauend er eigentlich die Rolle schrieb". Darin täuschte er sich nun freilich, denn er berichtet selbst: „Das Stück brachte die widerwärtigste Wirkung hervor, selbst bei Freunden und Gönnern, die, um sich und mich zu retten, hartnäckig behaupteten, ich sei der Verfasser nicht, habe nur aus Grille meinen Namen und einige Federstriche einer sehr subalternen Produktion zugewendet."

III

Gäste.

18. September 1901.

Carl-Theater. Das Urüberbrettl ist wieder da: wieder sitzt, wie ein melancholisch den Ganges betrachtender Marabu, Herr Oskar Straus am Klavier, um die Lieder des Fräuleins d'Estrée und des Herrn Koppel zu begleiten; wieder froufrout Bozena Bradsky herein, das Fräulein mit dem schönen Munde, würde D'Annunzio episch schreiben; wieder sagt Frau Wohlbrück so fleißig brave Gedichte auf; wieder, das Publikum gibt nicht früher nach, tanzt der lustige Ehemann mit seiner Frau (wie wird das jetzt erst werden, da sich unser lieber Otto Julius Gloribusch wieder verlobt hat?), und wieder spricht Herr v. Wolzogen, der Überbaron, wie er in Berlin heißt, mit stockernsten Ermahnungen die in den Logen und im Parquet gedrängt aufhorchende Mitwelt an. Er begrüßt uns, dankt uns, erzählt, daß das Haus, das man in Berlin für ihn erbaut, nicht fertig geworden ist, „so daß wir vor lauter Obdachlosigkeit nicht wissen, wohin mit unserem Talent", ärgert sich ein bischen über die Konkurrenten, die meinen, mit dem altmodischen Frack und dem bloßen Baron sei es schon getan, und will diesmal nur durch die „Qualitäten" wirken.

Später trägt er dann ein eigenes Gedicht: „Mann über Bord“ mit starker Wirkung vor. Und zum Schluß leitet er noch den „Nachbar“ mit der angenehmen Frozzelei ein, er habe immer Schiller nachgestrebt, das Theater zur „moralischen Anstalt“ zu machen, und wolle uns nicht bloß „amüsiert“, sondern „gebessert und geläutert“ entlassen. Dieser „Nachbar“ ist ein „Monodrama in einem Satz“ von Hans von Gumpenberg, einem aus dem fröhlichen Kreise der prächtigen Münchener „Scharfrichter“, und stellt wirklich in einem einzigen Satze alles dar, wozu sonst „Zola 685 Seiten und Tolstoj ein ganzes Drama braucht“. Noch einen zweiten Baron lernen wir kennen, wie reich ist doch Deutschland!, und er kann auch dichten, es ist Herr v. Levetzow, der Dichter der „Höhenlieder“, von dem ein anmutiges Fräulein Brandt, in Violett, ein „Todeslied“ spricht und der sich dann in einem munteren Akt von Raoul Auernheimer, „Der Unverschämte“, als ein ganz gewandter Dilettant zeigt. Neu ist auch ein Fräulein Else Laura Seemann, das mit einer allerliebsten kleinen Stimme zur Gitarre zirpt und besonders mit einem Vagantenlied von Cäsar Flaischlen, zur alten Melodie von „Da streiten sich die Leut' herum“, einen starken Erfolg hat. Und neu sind endlich auch die Parodien auf moderne Dichter, durch welche Herr Keßner in höchst dankenswerter Weise die Wiener mit Scheerbart und Dauthendey bekannt macht — hoffentlich liest man

nun allmählich auch einmal ihre wirklichen Gedichte nach.

* *
*

20. September 1901.

Das „Überbrettl“ hat gestern in sein Programm eine Pantomime von Carl von Levetzow, „Die beiden Pierrots“, Musik von Wendland, eingefügt. Herr v. Levetzow trat selbst vor, um seine Absichten zu erläutern. Die Pantomime sei nicht, wie der Deutsche gern meint, eine bloße Maskerade, ein Scherz, sondern sie dürfe verlangen, für „ernste Kunst“ zu gelten. Sie sei auch nicht undeutsch (man erinnert sich, daß auch Herr v. Wolzogen sich selbst lebhaft dagegen wehrt, die Franzosen nachzuahmen), sondern nur in der Entwicklung allmählich vergessen worden, während sie einst, in unseren alten Mysterien, von großer Bedeutung gewesen sei. In der Pantomime werde nicht gesprochen, weil sie jede Begebenheit auf die „Grundgefühle“ zurückführe, für deren Ausdruck der bloße Gestus genüge, ja deren Mitteilung das Wort nur erschwere. Der Redner berief sich dabei auf mich, da ich gelegentlich ausgeführt habe, es mache den Reiz der stummen Geberde aus, daß sich zu ihr jeder im Publikum seinen eigenen Text machen kann, während es mich nur stört, wenn der Liebende auf der Bühne seine Leidenschaft mit anderen Worten beteuert als sie mir in solchen Momenten geläufig sind. Dies setze, fuhr der Redner fort, allerdings voraus, daß das Publikum sofort

verstehe, was mit jeder Geberde gemeint ist, und darin habe es die deutsche Pantomime schwerer als die Pariser, weil man bei uns noch ungeübt sei, die Bedeutung der Bewegungen gleich zu erraten, während sich die Franzosen, fast wie Taubstumme unter sich, auf alle Grimassen der Miene und auf alle Zeichen der Finger verstehen. Darum könne sich dort der Dichter sogar an ganz komplizierte Sachen wagen, während der Deutsche sich hüten müsse, über einfache und selbstverständliche Situationen hinauszugehen. Herr v. Levetzow hofft, daß wir uns allmählich an die Pantomime gewöhnen und das „Dionysische", das sie enthalte, mit der Zeit empfinden lernen werden. Den „Schauer der alten Tragödie", nach dem uns verlangt, glaubt er in der Pantomime zu spüren, und eine „Ahnung von diesem dionysischen Schauer" wolle er uns jetzt geben, „einige Tropfen vom Kelche des Dionysos". Noch eine Verbeugung, und der charmante Plauderer verschwand. Nun, das war wohl ein bißchen viel versprochen, gar in einem Genre, wo es so sehr auf die Nerven des Zauberer ankommt: ob ihn diese befähigen, das gute Medium zu sein, das der Zuschauer Pierrot braucht. Ich will darum auch nur ganz subjektiv urteilen und bloß bekennen, daß auf mich seit langer Zeit von der Bühne herab nichts so rein und so stark gewirkt hat als diese wunderbare Szene zwischen Vater Pierrot und Sohn, in welcher die beiden, nachdem der Alte von seiner angebeteten Frau verraten, bestohlen und verlassen

worden, nach langer Entfremdung sich im Elend finden — es ist fast die nämliche Situation wie in Poil de Carotte, aber wie einfach und mit welcher bezwingenden Macht ausgedrückt! Ich habe wirklich einen Moment den Becher des Dionysos an den Lippen zu spüren geglaubt . . . nur die Darstellung kam mir doch nicht sehr „heilig berauscht“ vor.

Die Réjane.

(Als Gast im Theater an der Wien)

Als am 31. März 1872 der gefeierte Régnier seine Représentation de retraite gab, stand an der Tür der Comèdie ein mageres und zerzaustes kleines Mädel von elf, zwölf Jahren unter den Wartenden. Der alte Schauspieler erschien, die Gaffer brüllten, jeder wollte ihn noch einmal sehen, Blumen flogen ihm zu, und er hatte Mühe, zum Wagen zu gelangen, der geschmückt und bekränzt war. Er verneigte sich immer wieder, winkte durch das Fenster, legte dankend die Hände auf die Brust, die Pferde zogen an, er verschwand, die Menge verlief sich, die Lichter verloschen. Aber das glühende Kind wollte noch immer nicht fort. Und den ganzen weiten Weg nach Hause phantasierte es seiner Mama immer nur vom Theater vor. Die arme Dame kränkte sich sehr. Sie haßte das Theater. Sie kannte seine Enttäuschungen, sein Elend. Ihr Mann, der Vater der kleinen Gabrielle, hatte sich auch verlocken lassen, sein Geschäft aufzugeben, um ein „Künstler“ zu

werden, und sie war mit ihm durch die Provinzen von Schmiere zu Schmiere gezogen, bis er endlich noch froh sein mußte, auf seine alten Tage als Kontrolor in der Kasse des Ambigu unterzukommen. Bekümmert sah sie nun auch ihr Mädchen von derselben unseligen Leidenschaft betört, das sie lieber in einem sicheren und stillen Berufe, als Gouvernante oder Lehrerin, bürgerlich versorgt gewußt hätte. Aber ihre Bitten halfen nichts; das trotzige Kind weinte, flehte, drohte und setzte es endlich durch, zu Régnier gehen und sich im Konservatorium melden zu dürfen. Régnier sah sie verwundert an. Sie war gar nicht hübsch, mince et maigre (nach der Schilderung von Adolphe Brisson, der diese Geschichte einmal erzählt hat), mais vive comme le salpêtre; und er fand, daß sie mehr „einem kleinen Affen“ glich. Auch hatte er überhaupt das Prinzip, Debutanten abzuschrecken. Er sprach also mit ihr, fast wie der Räuber Moor zum Kosinsky spricht: indem er ihm den Galgen zeigt. Sie aber fürchtete sich nicht. Sie bat und quälte und versprach, und er konnte sich nicht helfen, sie gefiel ihm, sie hatte eine Energie, die ihn reizte. Er wollte es mit dem possierlichen Geschöpf versuchen, er nahm sie auf. Er hat es nicht bereut: denn aus dem „kleinen Affen“, der Gabrielle Reju hieß, ist die Réjane geworden.

Das ging nun freilich nicht so schnell. Zunächst hieß es lernen, und das machte Régnier seinen Eleven nicht leicht. Régnier war kein angenehmer Lehrer. Sarcey hat von ihm gesagt: „C'est un admirable

artiste, mais de plus d'étude que de tempérament." So sah er denn auch bei seinen Schülern vor allem auf die Technik, auf die Sicherheit der Diktion und ce soin méticuleux du detail, sans lequel il n'est pas de bon acteur. Vom bloßen „Talent" hielt er nicht viel. Sie sollten nur vor allem das Metier beherrschen lernen. Er war auch darin der Vorgänger des Coquelin. Er mochte die unverläßlichen Begabungen nicht, die den Eingebungen des Augenblicks vertrauen. Wer wirklich Talent besaß, dem würde der Drill nicht schaden; es brach schließlich schon durch, meinte er. Und so richtete er seinen kleinen Affen denn tagaus tagein in allen Kniffen und Listen des Metiers ab, bis er ihn nach zwei Jahren ruhigen Gewissens an das Vaudeville empfehlen konnte. Natürlich zuerst nur für ganz kleine Rollen, als „Staffage" neben den „Sternen". Doch fiel sie bald durch die merkwürdige Unruhe ihres Wesens, eine pikante Hast in den Geberden und den malitiösen Zug in ihrem Gesichte auf, das die einen verteufelt schön, die anderen reizend abscheulich fanden. Man vermutete eine geschickte Soubrette in ihr. Aber niemand hätte sich damals einfallen lassen, daß sie schon nach ein paar Jahren neben der Bernhardt genannt und mit der „Göttlichen" verglichen werden würde. Dies geschah zum ersten Male in der Première von „La Glu", im Ambigu am 27. Jänner 1883. Es folgten „Décoré", „Ma cousine" und 1888 „Germinie Lacerteux", eine rein tragische Rolle. Erfolg um Erfolg. Und

nun empfand man erst, was sie war: die Schauspielerin, die zuerst den neuen Ton des Tages hatte, und das Weib von heute, wie es die Phantasie der jungen Leute sah.

Ein guter Schauspieler wird zum großen Schauspieler, wenn es ihm glückt, der erste zu sein, der den Traum einer ganzen Generation erfüllt, der so ist, wie die Generation sich selbst gern sehen möchte. Wenn man der Reihe nach an Ludwig Löwe, an Krastel und schließlich an Kainz denkt, so hat man an diesen drei Abwandlungen des Typus „Jüngling" die Geschichte von drei Generationen. Große Schauspieler können darum auch nur erscheinen, wenn, wie es etwa alle dreißig oder fünfzig Jahre geschieht, wieder einmal die Ideale ausgewechselt und umgetauscht werden. Um das Jahr 1880 fing eine neue Generation mitzuspielen an, die von 1860, die nun ungestüm verlangte, die Kunst müsse die Empfindungen bestätigen, die sie sich vom Leben gemacht hatte. Sie gab dem ganzen Verkehr einen neuen Akzent, sie brachte einen neuen Begriff vom Menschen und vom Leben mit, und sie bildete sich ein, die Wahrheit über das Weib erst entdeckt zu haben. Diese Entdeckung bestand darin, daß sie alle Gattungen aufhob, die man früher unterschieden hatte, und erklärte, es sei eben das Geheimnisvolle des Weibes, daß in jedem Weibe sozusagen alle Weiber enthalten sind, alle Engel und alle Teufel. Früher hatte man das unberührte Mädchen, die ingénue von der heroisch leidenden Frau, der grande

amoureuse, und diese von dem dämonischen Weibe, der femme fatale, der mangeuse d'hommes getrennt, im Leben wie auf der Bühne. Nun behaupteten die jungen Leute, es sei das Wesen der Frau, dies alles zugleich zu sein und doch alles immer nur zu scheinen, doch immer nur zu täuschen, alles immer nur zu spielen, und so dem Manne, der sie fassen will, wie eine Schlange zu entgleiten. Die Verwandlungen der Frau wurden nun das Thema einer Literatur, die von Bourgets „Cruel énigme", der „Sapho" und der „Menteuse" des Daudet und der „Parisienne" des Becque bis zur „Zaza" und zu „Sylvie ou la curieuse d'amour" herab immer nur zeigen will, daß in der Dame eine Dirne, in der Dirne eine brave Frau, in jeder Prinzessin eine Gamine steckt und daß man niemals sicher ist, was im nächsten Moment aus einem Weibe wird, da es gar nichts ist, sondern alles nur scheint und immer nur eine Rolle spielt, immer wieder eine andere, wie es eben Appetit hat. Was Goncourt in die merkwürdige Formel gebracht hat: Il y a des hommes, il y a la femme. Nun, das Recht dieser Anschauung und wie die jungen Leute eigentlich zu ihr gekommen sein mögen, ist hier nicht zu erörtern. Wahrscheinlich wohl dadurch, daß die Freundinnen, die sie als Studenten hatten und an denen sie das Wesen der Frau zuerst betrachten konnten, meistens entlaufene Mädchen aus dem Volke waren, welche, um sich durchzubringen, ein geschmeidiges Talent, jede Art von Frauen nachzuahmen, selbst aber vor lauter

Verstellung gar keine Natur mehr besaßen. Doch wie dem auch immer sei: die Anschauung war einmal da. Und indem die Réjane sie künstlerisch erfüllte, wurde sie die große Schauspielerin der jungen Generation: die Darstellerin des neuen Weibes.

Man erinnert sich ihres Bildes von Besnard, das voriges Jahr in der Sezession war. Es wird ein gutes Dokument sein, wenn man sich einst nach dem „weiblichen Ideal“ unserer Zeit erkundigen wird. Sie sieht da wie ein Bub aus, ein gavroche, der sich zum Spaß als Dame verkleidet hat. Eckig, fast liederlich in der Haltung, das freche Näschen einer Zofe, lüstern aufgebläht, die kleinen spähenden Augen unter den hochgezogenen Brauen, hochmütig spöttisch, lasziv. Und in der ganzen zerknitterten („chiffone“ sagen die Franzosen, was zu übersetzen wäre: vertäpscht) Miene die zappelnde Unruhe eines Clowns. Aber nun der höchst seltsame Mund! Leidenschaftlich, tückisch, gierig. Die Zähne einer wilden Katze. Fiebernde Lippen, brutal und doch subtil. Das ist der breite, große Mund, den die braven, dicken Frauen aus dem Volke in den Hallen haben, ein Mund, der schmähen und keifen und höhnen kann, aber auch durstig genießen, und auch bitterlich weinen und voll Traurigkeit sein. Er hat einen Zug von Ermüdung, Schmerz und Sehnsucht, der zum Rokoko des ganzen Gesichtes gar nicht stimmt. Es ist fast, als wäre in einer Larve ein Loch ausgeschnitten und da der wirkliche Mund eines leidenden Menschen durchgesteckt. Und genau denselben Kontrast hat nun

ihr Spiel, dessen Reiz darin besteht, daß aus einer sehr gezierten, höchst künstlichen Puppe in manchen Momenten ein Schrei von tiefster Menschlichkeit ausbricht.

Die französischen Schauspieler waren vollkommene Puppen geworden, tragische oder kokette, heroische oder perverse, aber immer Puppen, deren Ton jeder schon auswendig wußte. Nun traten bei Antoine Schauspieler auf, die dadurch wirken wollten, daß sie gar keine Schauspieler waren, das Metier verwarfen und genau so wie sie sich im gewöhnlichen Leben betrugen, unverändert auf die Bühne kamen. Diese zwei Arten der darstellenden Kunst, jene extreme Schauspielerei, durch welche der Schauspieler allmählich zur vollkommenen Puppe geworden war, und diese rüde Natürlichkeit verbindet die Réjane, indem sie ihre Gestalten mit allen Listen und Kniffen des Metiers einführt, aber dann, wenn die große Szene kommt, alle Routine, alle Konvention, alles, was „Theater“ ist, mit einer wahren Wut von sich wirft, sich schüttelt, sich reckt und nun erst, von der verhaßten Maske befreit, tief aufatmend, das wahre Gesicht der Leidenschaft zeigt. In solchen Augenblicken kann sie manchmal fast die ganz große tragische Wirkung erreichen. Es ist dann, wie wenn in einem Salon bei sehr eleganten, sehr geschminkten, sehr verlogenen Leuten plötzlich die Türen aufgerissen würden und es stürzten von der Gasse Bettler und Räuber empört herein.

Drücken wir es in einem einzigen Satze aus,

den Mendès einmal von ihr gesagt hat: Sie ist toute la Parisienne et toute la femme dans toute la Parisienne. Die Pariserin war im zweiten Empire (wie schon früher einmal: in der Regence) ein durchaus künstliches Geschöpf geworden. Geschöpf kann man es eigentlich gar nicht mehr nennen: sie war nur noch ein vollkommenes Kunstwerk. Es galt nun, dieses letzte Raffinement noch zu überbieten. Aber wie? Durch einen pikanten Zusatz von der Gasse; und bald wurde aus der Gasse manchmal die Gosse. Was die Pariserin des Empire war, das will die elegante Pariserin von heute nur spielen, will es nur scheinen und man soll merken, daß es bloß ein Schein, daß es ein bloßes Spiel ist, hinter welchem noch alle ungebrochenen Instinkte der Menschheit lauern. Durch irgend ein Wort des Argot oder eine Grimasse, mit welcher sie plötzlich die Anmut ihrer Haltung mutwillig zerstört, deutet uns die Pariserin an: „Dies alles, was du hier siehst, meine Grazie, meine Feinheit, mein Geist, alles, was du an mir bewunderst, ist nur Kunst. Hüte dich, daß ich nicht einmal ungeduldig werde! Ich wünsche dir nicht, mich zu sehen, wenn ich meine Zivilisation abgelegt habe: denn dann rede ich und denke ich und fühle ich und bin ich wie meine Köchin.“ Das ist es, was die Réjane in ihren höchsten Momenten darstellt: die Köchin, die die Dame überwältigt, zur größten Freude der Dame.

---

16. Oktober 1901.

Die „Zaza“ hat eigentlich genau dasselbe Thema wie die „Cameliendame“. Auch hier wird uns l'amour régénerateur gezeigt, stark genug, um zu refaire une virginité. Nur geschieht dies hier mit einigem Spott, und wir sehen, wie die „Vergangenheit“ im Ton, in allen Allüren doch immer wieder herausbricht. Die deutschen Darstellerinnen der Rolle verwischen das freilich; sie haben offenbar Angst, unsympathisch zu werden und dann im dritten Akt nicht wirken zu können — auf diesen sehen sie es besonders ab, hier machen sie, wie es im Jargon heißt, die „ganze Gemütskiste“ auf. Die Réjane ist klüger: sie zeigt mit einer Verwegenheit, die bis dicht an die Grenze geht, die verlumpte Diva eines beuglant de province: heiser, mit brüsken und rüden Gesten, abgelebt, roh, grimassierend, an irgend eine Figur von Steinlen oder Leandre erinnernd; und wenn sie dann, schon im zweiten Akt in der Szene mit Cascart, auf einmal vor sich hinschaut und leise aufschluchzt und dann gar im dritten, in der Szene mit dem Kinde, dicke Tränen weint, so ist das gerade durch den Kontrast zu der Frechheit, die sie eben noch hatte, von einer Wirkung, die einen fast die Verlogenheit der ganzen Situation vergessen läßt. Und wie weiß sie jeden Satz, jede Wendung, selbst das banalste Wort des Autors mimisch zu beleben! Wie charakterisiert sie schon durch den Gang, oft durch eine bloßen Blick, ja durch

einen Griff ins Haar, der genügt, uns den ganzen Leichtsinn des liederlichen Geschöpfes zu zeigen! Und wie hört sie zu! Es ist doch ein Vergnügen, wenn jemand sein Metier ordentlich kann — wenn die deutschen Schauspieler das auch nicht zugeben wollen. Übrigens scheint auch ihre Truppe eine ganz tüchtige zu sein: Herr Numès war ein vortrefflicher Cascart und Herr Dubosc gab den Bernard mit Geschmack und Takt.*)

* * *

18. Oktober 1901.

Die Réjane hat gestern die „Parisienne" und einen reizenden kleinen Akt von Meilhac und Halévy, „Lolotte", gespielt. Die „Parisienne" verdankt es ja nur ihr, daß sie noch lebt. Sie war schon eingesargt und feierlich bestattet, da kam die Réjane und grub sie wieder aus. Es wäre überhaupt verlockend, einmal ihre Beziehungen zur Literatur zu schildern. Goncourt hat erzählt, wie sie gern, wenn sie ausfährt, um ihre Kommissionen zu besorgen, einen jungen Dichter im Wagen mitnimmt, der ihr nun auf der Fahrt zur Schneiderin einen Akt vorliest und dann geduldig unten wartet, während sie probiert, und ihr endlich auf der Fahrt zur Modistin den nächsten Akt versetzt. Unter den jungen Leuten, die heute

*) Dies ist die berühmt gewordene Kritik, über welche sich einige Schauspieler des „Deutschen Volkstheaters" so grimmig erbosten, daß sie, Frau Odilon und Herr Weisse an der Spitze, ihren Direktor ersuchten, „sie in Stücken von Hermann Bahr nicht mehr auftreten zu lassen".

berühmt sind, ist kaum einer, der nicht einst so bei ihr gesessen, ihren klugen Rat angehört und ihre Wünsche befolgt hätte. Man lese aber auch bei Goncourt nach, mit welcher Energie sie sich, einmal für eine Rolle entflammt, selbst gegen das Publikum einsetzt. In den stürmischen Aufführungen der „Germinie Lacerteux" hat sie Abend für Abend förmlich Brust an Brust mit dem Hasse und der Wut der entrüsteten Leute gerungen. Es scheint sogar, daß sie das reizt. Sie hat ihren sehr persönlichen Geschmack, den sie dem Publikum aufzwingen will und der ihr wichtiger ist als die sogenannte „sichere Rolle". So wagte sie sich denn auch an die „Parisienne", die, bei allem Enthusiasmus der Kenner, dem großen Publikum nicht gefallen hatte. Da kein Direktor für das Experiment zu haben war, nahm sie sich Antoine und zwei Amateure und führte das durchgefallene Stück in einem Salon auf: mit solchem Erfolge, daß nun auf einmal auch die Direktoren wieder Mut bekamen. Sie hat aber freilich auch alles für die Rolle. Vor allem scheint sie die einzige zu sein, die versteht, was der Dichter eigentlich will: darstellen, daß jemand seiner Gesinnung nach ein durchaus anständiger Mensch sein und dabei in aller Ruhe, ohne es eigentlich überhaupt zu bemerken, ganz abscheuliche Handlungen begehen kann. Daher hat sie allein auch den überzeugten Ton von sicherer Unschuld für diese grausamen Worte, diese, wie Lemaître es gut definiert

hat, »énormités morales que des gens d'excellente éducation et qui ne sont point des coquins débitent d'un air tranquille; qui vous ouvrent des jours subits jusque dans les dernières profondeurs de la sottise et de l'hypocrisie humaine, et qui font qu'on rentre en soimême avec éffarement, qu'on se demande si on ne les dirait pas, ces mots-là, et qu'on n'est plus bien sûr d'être un honnête homme«. Dazu gehört freilich auch die ganz einzige Technik, die ihr erlaubt, sozusagen einen doppelten Text zu spielen: den geschriebenen mit den Worten, den sie spricht, und einen zweiten zwischen den Zeilen verborgenen mit den Blicken, durch die sie ihre innere Stimmung verrät. — Lolotte ist eine kleine Schauspielerin, die zu einer Baronin kommt, um ihr Unterricht in den Künsten des Theaters zu geben, da die Baronin in einer Wohltätigkeitsvorstellung mitwirken soll. Der Scherz ruht auf dem Kontrast zwischen der kleinen Schauspielerin, die sich gern das Air einer großen Dame geben möchte, und der Baronin, die wieder den Ehrgeiz hat, möglichst „Einer vom Theater" zu gleichen. Also, wie Mendès gesagt hat: „Le salon mondain et le boudoir cabotin" zierlich nebeneinander, noch pikanter dadurch, daß Lolotte die Geliebte eines Herrn von Croisilles ist, mit dem auch die Baronin immer gern ein bißchen geflirtet hat. Die Rolle der Lolotte ist gleichsam ein Auszug aus allen Künsten der Réjane, die hier in ein paar Minuten alle ihre verwegenen Scherze

zeigen kann, ihren vollendeten Takt in der Frechheit und ihre Bravour, jedes harmlose Wort durch einen leichten Nebenton, durch einen verschmitzten Blick in einen Witz zu verwandeln. Im ersten Stücke sekundieren ihr die Herren Dubosc und Numès außerordentlich geschickt, ohne freilich die lugubre Komik Antoines und das Behagen des Herrn Dumeny zu erreichen, die wir vor ein paar Jahren in diesen Rollen hier gesehen haben. Im zweiten stehen Frau Andral und wieder Herr Dubosc, der mit seiner einfachen Herzlichkeit manchmal an Ando erinnert, neben ihr.

* *
*

19. Oktober 1901.

Die Réjane gab gestern die „Sapho“, die man ja schon vor zwei Jahren im Raimund-Theater von ihr gesehen hat. Auch dieses Stück ist von ihr gerettet und neu belebt worden. Es war zuerst, am 18. Dezember 1885, im Gymnase gegeben worden, mit gutem Erfolge, der sich aber doch nicht behaupten konnte. Die Hading interessierte in der Rolle, man empfand auch den starken Reiz der petits riens, aus welchen sich das Stück zusammensetzt, aber das große Publikum schien doch die „spannende“ Handlung mit den üblichen Intriguen und Peripetien zu vermissen. Da nahm die Réjane es wieder auf, am 12. November 1892, im Grand Théâtre, in das Porel das alte Edentheater verwandelt hatte. Die Proben waren sehr merkwürdig. Die Arbeiter, die

das Haus zu adaptieren hatten, waren nicht fertig geworden, und noch zwei Tage vor der Première wurde, während man auf der Bühne übte, im Saale gehämmert und geklopft, überall waren, um die Wände auszutrocknen, Pfannen mit Kohlen aufgestellt, so daß man vor Rauch und Dunst kaum atmen konnte, und Porel mußte die Handwerker manchmal um eine Pause ersuchen, eine ganz kleine Pause von zwei Minuten, um nur etwas sagen zu können, weil man sonst sein eigenes Wort nicht verstand. So verging der letzte Tag und abends war die Generalprobe. Trotzdem wirkte die Réjane schon auf dieser so stark, daß Goncourt in sein Tagebuch schrieb: „Jamais on n'a joué l'amour comme cela." Und Frau Daudet war von der furchtbaren Wahrheit, mit der sie die Leidenschaft ausdrückt, so erschüttert und entsetzt, daß sie es nicht wagte, ihren Sohn zur Aufführung mitzunehmen. Seither ist das Stück im Repertoire geblieben, so sehr sich auch inzwischen der Geschmack verändert hat und wir wieder gelernt haben, eine festere dramatische Form zu verlangen, immer noch mächtig durch den tragischen Akzent, den die Réjane dieser im Grunde fast banalen Geschichte eines collage zu geben weiß. Sieht man sie, so vergißt man alle Defekte des Stückes: sie spielt den ganzen Zauber des wunderbaren Romans hinein. — Mit der undankbaren Rolle des Jean fand sich Herr Normant taktvoll ab und Herr Dubosc gab in seiner Erzählung im vierten Akt ein wahres Muster von

einfacher, ganz unsentimentaler und darum desto wirksamerer Ergriffenheit.

20. Oktober 1901.

Die Réjane in „Sylvie ou la curieuse d'amour" von Abel Hermant. Wir sind im Parke eines Schlosses bei Versailles, das dem Marquis von Beauvoisin gehört. Der Marquis ist ein fröhlicher Libertin, sehr elegant, schon ein bischen verlebt und ganz der lockeren Philosophie des ancien régime ergeben. Er kümmert sich nicht viel um seine junge Frau, die kleine Sylvie; er hat sie zur Marquise gemacht, um sich dann sogleich wieder seinen Freundinnen zuzuwenden. Sie findet das ganz in der Ordnung, indem sie meint, wie uns der Vormund erzählt, „que Dieu lui-même s'est reposé le septième jour, qu'apparemment le marquis travaille fort avec ses maîtresses six jours de la semaine, car il fait ses dimanches avec notre Sylvie". Sie wünscht es sich gar nicht anders, da cet odieux corps à corps wenig nach ihrem Geschmacke ist. Nun soll der Marquis in einer Mission, die ihm der König anvertraut, nach Deutschland verreisen und will sie mitnehmen, um sie dort in Sicherheit zu bringen, bis daheim wieder Ordnung und Ruhe geworden sein wird — wir sind ja im Jahre 1789, gerade am 14. Juli. Aber sie ist nicht da. Der Marquis macht es kurz, nimmt vier feste Männer

und trägt ihnen auf, sie zu holen; wenn es sein muß, mit Gewalt. Da kommt auch schon sein Verwalter Taillefer mit der Meldung, sie sei da, sein Herr möge nur nicht erschrecken, weil sie etwas derangiert ist. Die Männer haben sie zuerst in ihrem Hotel nicht gefunden, und als sie endlich kam, war sie ohne Hut und fast ohne Kleider, von einem jungen Menschen begleitet, der von Pulver ganz geschwärzt und halb nackt war. Sie ist nämlich auf der Straße in einen Schwarm von Megären geraten, bedroht und angepackt, aber glücklich von jenem Jüngling befreit worden, der eben an der Spitze einer rasenden Schar von der Erstürmung der Bastille kam und in dem sie ihren Milchbruder Henri erkannt hat. Mit ihm hat sie als Kind schon gespielt und er ist der erste gewesen, für den sich das kleine Herz des Mädchens geregt hat. Jetzt, wo sie in ihm einen conquérant, einen Heros und ihren Retter sieht, wird sie gar vor Leidenschaft völlig toll. Der Marquis erkennt die Situation und fügt sich heiter. Er will gar nicht stören, er erbittet sich nur die Gnade, ihnen Gesellschaft leisten und mit ihnen soupieren zu dürfen. „Monsieur, vous êtes la bonté même", sagt Sylvie. Aber der Marquis versichert: „J'ai seulement de la raison et de la philosophie." Und sie soupieren. Der Marquis plaudert mit vielem Geiste, Sylvie unterhält sich, nur der arme Henri langweilt sich etwas, und da er von den Aufregungen des Tages recht müde ist, schläft er ein. Sylvie findet das recht

unpassend. Aber der Marquis erhebt sich und erklärt galant: „Madame, je sais vivre: en cette extrémité, je dois vous offrir de prendre sa place.“ Sylvie schwankt, aber Henri schläft so fest, und die Flöte, die der Marquis bläst, klingt so süß, daß sie mit einem leichten Seufzer den Geliebten verläßt, um dem Gatten zu folgen: denn sie ist neugierig. Der zweite Akt spielt vier Jahre später, 1793, mitten im Schrecken. Sylvie hat sich von ihrem Manne scheiden lassen, die süße Flöte klingt nicht mehr. Sie kehrt aus Deutschland auf das Schloß zurück, auf welchem sich inzwischen jener Verwalter Taillefer, der öffentlicher Ankläger geworden ist, und der Pächter Nicolas Gagnon als Herren eingerichtet haben. Sie findet hier ihren Henri wieder, der vor Freude über ihren Anblick erkrankt. Sie pflegt ihn und wartet nur, bis er genesen sein wird. Bevor er aber noch wieder genug gesund ist, verliebt sich der Pächter in sie, und sie wehrt ihn nicht gerade ab. Es geht ihr eben immer so, daß, wenn sie jemanden recht liebt, diese überreiche Liebe auch auf die anderen überströmt: „Cela déborde, tout le voisinage en est éclaboussé. Je t'aime trop, mon Henri, maître Nicolas en profite.“ Du liebst ihn nicht, aber Du bist neugierig auf ihn, klagt Henri. Nur genügt das dem Pächter nicht, er will mehr. Er will sie zur Frau, um sich dadurch auch den Besitz des Schlosses zu sichern; und nun sind ja alle Menschen gleich! Aber Sylvie lacht ihn aus: „Moi aussi,

j'ai des principes d'égalité ... sur ce chapitre-là du moins, et je ne serais pas la première femme bien née qui ait jeté les yeux sur un valet. Mais l'épouser, cela est buffon." Doch er ist nicht der Mann, sich abschrecken zu lassen. Er hetzt den Pöbel des Dorfes gegen sie auf, und wie sie seine Entschlossenheit sieht und seine rohe Faust fühlt, wird sie wieder — neugierig. Der arme Henri läßt sich anwerben und zieht in den Krieg. Sie warnt ihren Gatten noch: „Je te dis que j'en aime un autre!" Aber der kennt sie besser: Peut-être, mais en ce moment c'est moi que tu veux. Und es entwickelt sich der Neugierde zweiter Fall. Dritter Akt, sechzehn Jahre später, 1809, in Paris. Sylvie ist natürlich schon längst nicht mehr Madame Gagnon; sie hat auch ihren zweiten Gatten schon nach ein paar Tagen verlassen. Sie lebt jetzt am Hofe, als Ehrendame der Kaiserin. Da befiehlt ihr der Kaiser, sich wieder zu vermählen, mit einem seiner Marschälle, den er eben zum Herzog von Spalato ernannt hat. Dies ist nämlich der Sohn jenes Taillefer, der einst das Schloß des Marquis verwaltet, es dann von Gagnon, der jetzt in Italien lebt, gekauft und nun seinem glorreichen Jungen vermacht hat. Wenn sie diesen zum Manne nimmt, gelangt der alte Besitz auf die einfachste Weise an sie zurück, meint der Kaiser. Sie willigt ein. Sie ist sehr für das Militär. Sie sagt zu ihrer Vertrauten: „Vois-tu, les sentiments ont suivi les vicissitudes de la politique. La Terreur a enfanté des

passions, le directoire y a jeté l'anarchie, mais César rétablira l'ordre. Gertrude, mon coeur souhaite un maître. Il me le faut despotique, il me le faut glorieux, en un mot, il me le faut militaire." Schon wird auch der Bote des Marschalls gemeldet, der Oberst Baron Souberbielle. Er tritt ein, Sylvie schreit auf: denn der Oberst ist natürlich kein anderer als Henri. Und nun spielt sich eine in ihrer Verwirrung von Ironie und leichter Schwermut ganz entzückende Szene ab, auf der es wie ein leiser goldiger Schimmer vom Geiste des Stendhal liegt. Sylvie erklärt, ihn immer noch zu lieben. Aber Henri klagt sie an: „Tu n'es qu'une curieuse d'amour, tu n'as jamais aimé . . . tu es condamnée au libertinage pour avoir méconnu qu'il est le triste privilège des hommes; tu es déchue de ton sexe!" Aber trotzdem — wie werden sie sich jetzt lieben, endlich! Da hört man Lärm von der Straße, der Marschall ist da, er stürmt herauf, sie soll einpacken und gleich mit ihm fort, nach Italien. Sie findet ihn etwas brüsk. Aber er: „Vous n'espérez pas que je vous conte fleurette? Mais je suis bon pour le reste." Und vorwärts! Er weiß, wie sie ihre früheren Männer behandelt hat; das soll sie sich bei ihm nicht einfallen lassen. Vorwärts! „Aber lassen Sie mich wenigstens meine Schuhe anziehen", fleht sie. Er ist unerbittlich: Wir werden auf der Reise welche kaufen; vorwärts! Und im Wagen beginnt der Neugierde dritter Fall. Armer Henri! Vierter Akt,

ein paar Tage später, Venedig, Karneval. Der Zufall führt Sylvie und ihren dritten Gatten mit ihrem ersten und ihrem zweiten Gatten zusammen. Sie hat für jeden noch so viel Neugierde bewahrt, daß sie jeden heimlich zu sich bestellt. Da kommt ihr Henri aus Paris nach, und endlich sind sie einmal allein und sind zum ersten Male seit zwanzig Jahren ungestört. Die Neugierde verstummt, die Liebe kann sich endlich erfüllen.

Frank Wedekind.

(Zu seinem Debut im Theater an der Wien.)

I.

Frank Wedekind*) wird jetzt viel genannt, aber die deutsche Kritik ist in einiger Verlegenheit, was sie denn eigentlich mit ihm anfangen soll. Diejenigen, wie er einmal gesagt: „die dafür bezahlt werden, daß sie wissen, was gut und was schlecht ist", wenden sich beklommen von ihm ab. Er paßt in ihre Rubriken, in ihre „Richtungen" nicht. Er ist zu leidenschaftlich, um ein Spötter, zu frech, um ein Schwärmer zu sein, und indem er auf die ganze Kunst pfeift, hat er doch den Ernst der großen Artisten. Witz und Tiefe, eine verwegene Lust am Häßlichen, ja Gemeinen, bei der reinsten Empfindung

*) „Frühlings Erwachen", bei Cäsar Schmidt in Zürich; „Die Fürstin Russalka", „Der Erdgeist", „Der Kammersänger", „Die junge Welt", „Der Liebestrank" und „Marquis von Keith", bei Albert Langen in München.

für das Schöne, Ingrimm und Sehnsucht — man erschrickt vor solchen Kontrasten. Es sei „Hysterie“, er soll „pervers“, soll wohl gar ein „Satanist“ sein und man ist am Ende froh, sich mit einer artigen, fast scheuen Verbeugung vor seinem Talent, das ja nun einmal nicht mehr abgeleugnet werden kann, von dieser „schlimmen, giftigen und verseuchten“ Kunst zu entfernen. Auch meint man wohl, er störe unsere Entwicklung, die gerade jetzt Ruhe, Ordnung und Reinheit zu erreichen verlange. Ich aber glaube, daß uns, eben weil wir um ein freies und frohes Gefühl des Lebens zu ringen begehren, seine grinsende und tückische Art notwendig sei, wenn wir nicht dieselben Pedanten werden wollen wie damals die verhaßten Epigonen. Es lockt uns, „harmonisch“ zu sein; wir wollen das strenge Gesetz, die schöne Sitte erfüllen; „Kultur“ sei der Sinn der Menschheit. Um aber das Glück des Gesetzes und der Sitte erst zu empfinden, muß uns bewußt sein, daß sie immer bedroht sind. Die große Schönheit der griechischen Existenz war es, daß sie sich gegen die Perser zu verteidigen hatte, und der leidenschaftlichen Anmut der Renaissance sieht man es an, daß damals immer ein Feind vor den Toren lag, lauernd, sie zu zerstören. Jede Kultur verwelkt, wenn sie sich sicher glaubt. Sie darf nie vergessen, daß sie nur ein Ausrasten von der Wildheit ist, die jeden Augenblick, wie ein schlecht gezähmtes Tier, sich wieder losreißen kann. Diese Empfindung, immer auf der Hut sein zu müssen, ist es allein, die die Kraft und

die Frische einer Kultur erhält. Es muß immer wieder drohend gezeigt werden, was ohne sie wäre, damit wir uns, entsetzt, um sie scharen. Der erste Mensch, der sich vom Tiere losgerungen hat, mag einen ungeheuren Stolz auf seine Tat empfunden haben. Uns ist das Menschliche zu geläufig und zu leicht geworden. Es müßte erst einmal ein Unmensch unter uns treten, um uns den Menschen verehren zu lehren. Dazu erfanden die Griechen die Tragödie, um zu zeigen, was geschieht, wenn es ein Vermessener wagt, das Gesetz zu verachten, damit das Volk, heimkehrend, aufatmete, sich wieder im Schutze der Sitte und der Ordnung zu finden. Der Othello sagt: „Dann kehrt das Chaos wieder". Eine Kultur, die sich behaupten will, muß in der Ferne immer das Chaos wie eine finster drohende Wolke am Himmel sehen.

Stark ausgedrückt: Wedekind ist der Unmensch unter uns, der sich sehnt, menschlich zu werden; er läßt uns das Chaos erblicken.

Oder einfacher: er ist der Idealist à rebours, der uns das Ideal nicht flehentlich aufschmeicheln will, sondern es uns entzieht, daß wir wie Ertrinkende danach greifen.

II.

Es wird erzählt,*) daß in den letzten Tagen des Empire bei einem Feste in den Tuilerien unter den

*) Henri Lassere in der Einleitung zu L'homme von Ernest Hello. Seite 10.

Siegern über Europa und den schönsten Frauen, welche den schrecklichen Kaiser umgaben, der kleine König von Rom traurig auf einem kostbaren Teppich saß, während draußen am Quai, durch das ungeheure Fenster zu sehen, schmutzige Buben durch die Lachen wateten. Der kleine König schien mißvergnügt. Der große Kaiser trat zu ihm: „Was hast du, mein Sohn?"

„Alles das," sagte das Kind, „alles das langweilt mich"; und es zeigte verächtlich auf die Statuen und Bilder im Saale.

„Alles das," sagte der Kaiser, „das ist die Kunst."

„Alles das," wiederholte das Kind, „langweilt mich"; und es zeigte auf die Helden um den Kaiser.

„Alles das," sagte der Kaiser, „das ist der Ruhm."

„Alles das," wiederholte das Kind noch einmal, „langweilt mich"; und es zeigte auf die schönen Frauen, die lächelten.

„Alles das, das ist die Schönheit. Was will denn dein vermessener Ehrgeiz? Was willst du?" sagte der allmächtige Kaiser und berührte das blonde Gesicht des Knaben.

„Vater," antwortete das Kind, indem es den kleinen Arm zum Fenster ausstreckte, „Vater, ich möchte mich lieber auch in diesem schönen Kot wälzen!"

Die Franzosen nennen das „la nostalgie de la fange". Man lese darüber Baudelaire nach. Ge-

sittete Leute werden freilich ungehalten sein, wenn man sie mit dem kleinen König von Rom vergleicht. Sie gestehen es sich nicht ein. Es ist aber kaum zu leugnen, daß man mitunter anständigen Frauen begegnet, die es nur mit einem leisen Bedauern sind, und das Laster, das sie verabscheuen, insgeheim fast ein wenig beneiden. Man drückt das artig aus, indem man ihnen romantische Neigungen nachsagt. Gar so selten können sie nicht sein, da es eine eigene Literatur gibt, die von ihnen lebt. Diese, von den galanten Autoren des Rokoko bis auf Marcel Prevost, zeigt das Laster so, wie der kleine König von Rom den Kot durch das Fenster sah: sie läßt es in der Sonne glänzen.

Der Kaiser hätte dem König die Hose ausziehen und ihn hinausjagen können. Das Kind wäre zurückgekommen, sehr froh, seinen warmen Teppich zu finden.

Dies tut Wedekind: Mitten in einer Literatur, die mit einem aufgeputzten und koketten, für die schöne Leserin reizend appretierten Laster zu tändeln liebt, zeigt er es, wie es wirklich ist: platt, elend und stupid. Er ist endlich einer, der nicht den Respekt der Tugendhaften vor der Sünde hat, er deckt den Schwindel auf, der in den Romanen mit ihr getrieben wird, er reißt ihr den geheimnisvollen dämonischen Reiz ab, in den die Hysterie sie gehüllt hat. Durch seine berühmten Balladen („Ein junges Mädchen kam nach Baden, Brigitte B. war sie genannt" und „Schimmernd fülle sich der Teller, schim-

mernd bis zum Rand hinan") und durch den entsetzlichen „Erdgeist" läuft sie wie ein schmieriges Bettelkind mit nackten Füßen. Und man ist da dann doch sehr froh, Strümpfe anzuhaben.

III.

Wir haben eine Zeit der großen Zerstörungen hinter uns. Es war Mode, alles zu verneinen, alles zu vernichten. Ist es wirklich groß, das Große? hat Ibsen gefragt. Und dann wurde gefragt: Ist es wirklich schön, das Schöne, wirklich gut, das das Gute? Und endlich sogar: Ist es wirklich wahr, das Wahre? Als aber jeder Glaube gebrochen war, blieb nur der Aberglaube an das Laster. Nein, sagt Wedekind, wenn wir schon so tapfer sind, dann wollen wir auch den Mut haben, uns einzugestehen, daß es mit dem Laster auch nichts ist. Seine „Poesie" existiert nur in der Einbildung der Philister. Es ist banal wie eine „Muritat".

Was aber nun? Soll das Zeitalter den verlornen Sohn spielen? Einfach eingestehen, daß wir gefehlt haben? Zurückkriechen? Die Götter aufrichten, die wir gestürzt haben? Und bekennen, daß der Mensch die schönen Täuschungen nicht entbehren kann? Kläglich dort enden, wo wir so vermessen begonnen haben?

Wozu wäre dann das ungeheure Ringen gewesen?

Die Gesetze hatten sozusagen ihr gutes Gewissen verloren. Wenn man das neunzehnte Jahrhundert

einmal definieren wird, wird man finden, daß seine Menschen kein Vertrauen mehr auf ihre eigenen Begriffe des Guten und des Schönen hatten. Sie mußten ihnen erst entzogen werden, damit ihre Notwendigkeit erkannt wurde. Wir mußten erst Barbaren werden, um zu empfinden, was Kultur ist. Es sind schließlich immer dieselben ganz einfachen Dinge, um die sich die Menschheit urewig dreht, nenne sie sie nun Kunst, Wissenschaft oder Religon. Aber sie müssen immer erst wieder von ihr entdeckt werden, damit sie die Freude des Eroberers an ihnen habe und sie hüten lerne, wie einen Schatz, für den viel Blut vergossen worden ist.

Es ist immer gefährlich, über einen Autor, der noch in der Entwicklung ist, vorauszusagen, wie sich sein Wesen beruhigen wird. Er kann ja gestört werden; viele bleiben auf dem Wege liegen. Aber ich empfinde zu stark, was in Wedekind drängt, um es verschweigen zu dürfen. Der banale „Übermensch“, der die verlotterte Phantasie unserer jungen Leute betört, diese „Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb“, wie er seinen Marquis von Keith sagen läßt, macht ihn so rabiat, daß er in diesem Zorn einen anderen Menschen der Zukunft entwerfen wird, so sicher, so selbstbeherrscht und so milde, als jener wirr und wüst ist.

Ich vermute das nach einer ganz merkwürdigen kleinen Geschichte in der „Fürstin Russalka“. Sie heißt „Die Liebe auf den ersten Blick“ und ist eigentlich nur ein Gespräch zwischen einem Mädchen und

einem Manne. Er wirbt um das Fräulein. Es antwortet: „Sie kennen mich ja gar nicht!“ Ihm genügt es aber, daß er sie gesehen hat, weil es „zwischen dem äußeren und dem inneren Menschen keinen Unterschied gibt“. Nach dem Gange eines Menschen lasse sich sein ganzes Wesen erkennen. „Der Gang eines Menschen hat seinen Rhythmus, der sich in Worten nicht erklären, der sich nur empfinden läßt. Aus diesem Rhythmus gelingt es Ihnen bei einiger Übung mit Leichtigkeit, den ganzen Körper zu konstruieren. Sie wissen mit vollster Bestimmtheit, ob eine Renaissancefigur, eine Rokokofigur, eine klassische Figur oder eine Figur fin de siècle vor ihnen hergeht. Sehr wesentlich dabei ist, ob die Bewegungslinie, vom Ohrläppchen bis zur Ferse hinunter, als gleichmäßige Welle verläuft oder über der Hüfte abbricht. Wenn sie über der Hüfte abbricht, haben sie keine einheitliche Natur vor sich, und es läßt sich das durch den faltenreichsten Mantel hindurch feststellen. — Wenn Sie sich nun über den Körper völlig klar geworden, denken Sie sich den entsprechenden Gesichtsausdruck hinzu, vor allem den Mund und die Nase. Man kann in der Tat aus dem Schritt einer Dame eruieren, ob sie eine Stumpfnase oder eine gebogene Nase, ob sie volle Lippen oder schmale Lippen hat. Und dann wissen Sie auch schon mit vollster Bestimmtheit, ob die Dame, wenn sie Sie kennte, Sie verstehen und lieben würde oder nicht; ob die Dame Ihr Fall wäre, ob Sie sie lieben würden oder nicht. — Aus alledem erkennen Sie nicht,

ob eine Prinzessin oder eine Bettlerin, eine Köchin oder eine Millionärin vor Ihnen hergeht, aber den Schlag des Menschen erkennen Sie daraus, äußerlich wie innerlich, und wissen dann, ob Sie es mit einer freien oder beschränkten, einer reichen oder einer armen Natur zu tun haben. Und wenn Sie dann Ihre Schritte beschleunigen, wenn Sie dicht an der Person vorbeigehen, dann werden Sie in so und so viel Fällen finden, daß Sie . . ."

„Sich getäuscht haben, mein Herr!"

„Daß ich mich getäuscht habe, mein Fräulein. Und dann weiß ich, daß ich an ein rasseloses Geschöpf geraten bin, das mich, ebenso wie hier, mein ganzes Leben hindurch täuschen, belügen und betrügen würde und bei dem für alle Liebesmüh' nichts als Undank zu holen wäre; und ich gehe so rasch wie möglich meiner Wege. Denn von solchen Naturen, mein Fräulein, muß man sich fernhalten, mag man in der Welt anstreben, was man will; man wird immer nur Mißgeschick bei ihnen ernten. Die Sterne lügen nicht. Wo sie lügen, ist vor allem kein Himmel, sondern Teufelsspuk. Das ist das Charakteristische bei den Menschen, welche Rasse besitzen, daß sie einheitlich sind in Seele und Leib, in Kopf und Gliedern, so daß sich aus einer Bewegung der Hand — wie Sie jetzt machen — das Gefühl im Herzen erraten läßt, daß sie aus einem Gedanken heraus geschaffen sind, daß sie Kunstwerke sind, in dem Sinne, wie es jede große Kunstschöpfung sein soll."

In diesen paar Worten, so paradox sie tun, ist

eigentlich eine ganze Moral enthalten: die Moral des stolzen Menschen von guter Form, auf den wir hoffen.

17. November 1901.

Stürmischer Applaus, heftiges Zischen, fanatische Begeisterung, hämische Erbitterung, eine förmliche Schlacht zwischen den Parteien, die beide mitunter alle Besinnung zu verlieren schienen — das war der erste Abend des Jung-Wiener-Theaters zum lieben Augustin. Es fing sehr ernst, fast feierlich an: mit „Des Sängers Fluch", Musik von Schumann, szenisch eingerichtet von Hugo Felix. Eine solche Dramatisierung einer Ballade läßt sich ja gewiß ästhetisch anfechten; gibt man sie aber einmal zu, so muß man bekennen, daß sie nicht leicht mit mehr Geschmack und künstlerischer Feinheit ausgeführt werden kann, als es hier geschah: die drei Dekorationen von Gilbert Lehner sind jede für sich ein wahres Wunder an Stimmung, und der Wechsel der Beleuchtung, die sonst in unseren Theatern meistens eine ganz rohe ist, war mit einem wunderbaren rhythmischen Feingefühl den Wendungen der Dichtung angepaßt. Das Ganze schien stark zu wirken; Herr Christoff, Herr Streitmann, Herr v. Mathieu und Fräulein Frank wurden gerufen, und mit ihnen mußte der Direktor Herr Felix Salten erscheinen. Die zweite Abteilung begann mit Hafisa, Gedicht

von Friedrich Bodenstedt, Musik von Bogumil Zepler; Kolo Moser hat dazu einen entzückenden kleinen Raum komponiert, ganz einfach, nur ein weißes Velum und ein paar zarte Linien als Ornament; und da tanzt nun eine höchst graziöse Person, Fräulein Olga Sartori, so leicht, so fein, mit solcher Anmut, daß es wie ein leise vor der Seele schwebender Traum an schwülem, schwülem Sommernachmittage wirkt. Es folgten „Sechs, sieben oder acht“, Gedicht von Jacobowsky, Musik von Ignaz Brüll, und „Laridah“, das richtige Bummellied von Otto Julius Bierbaum, Musik von Hugo Felix, vorgetragen von Herrn Christoff, der durch seine frische Stimme und sein liebenswürdig zutrauliches Wesen sogleich das Publikum gewann. Aber jetzt kam Frank Wedekind. Nun, über seine ganz merkwürdige und schillernde Natur, die allen kritischen Finessen immer wieder entwischt, habe ich ja neulich einmal in einem langen Feuilleton gesprochen. Er ist vielleicht die interessanteste Erscheinung der ganzen deutschen Literatur von heute, fast unheimlich für jeden, der nicht einmal selbst in die Abgründe der Menschheit gesehen und ihren Anblick ertragen gelernt hat. Persönlich ist er nun eigentlich noch seltsamer als in seinen Werken: anscheinend fast schüchtern im Auftreten, freundlich, recht behäbig, wozu aber das Maskenhafte der starren Miene, der kalte Blick der grausamen Augen und ein gieriger Zug um die bösen Lippen gar nicht recht stimmen will. Und nun be-

ginnt er seine berühmten cynischen Lieder, „Brigitte B." und „Ilse", zu singen, mit einer unendlich wehmütigen, wie reuig klagenden Stimme, dabei aber so messerscharf artikulierend, als hätte er die boshaftesten Witze zu erzählen. Ich muß gestehen: für mich hat diese vieldeutig aus Ironie, Härte und Sehnsucht zusammengemischte Art einen solchen Reiz, daß ich ihm stundenlang zuhören könnte. Aber das Publikum schien er vielmehr zu revoltieren; es mochte seine Persönlichkeit wohl auch spüren, aber in dem weiten Saale doch nicht stark genug, um ihr zu erliegen; es geriet sozusagen nur halb in die Hypnose, was im Theater immer das Gefährlichste ist und von der lauernden Opposition denn auch prompt benützt wurde, um die Stimmung zu verderben. Doch gelang es Fräulein Sartori und Herrn Natzler durch ein reizendes Duett vom „windigen Schneider", Frau Niese durch einen brillant vorgetragenen allerliebsten geistreichen Scherz: „Der Seelenwanderer" von Paul Schott, die Situation noch zu retten, und Herr Streitmann mußte das „Soldatenlied" von Hugo Salus, Musik von Hugo Felix, sogar wiederholen. Dann aber eine Pause, eine sehr lange, zu lange Pause. Man müßte überhaupt einmal eine eigene Dramaturgie der Pausen schreiben. In den Pausen gehen mit dem Publikum oft ganz überraschende Verwandlungen vor: ein günstiges kann in solchen zehn Minuten plötzlich zu einem feindlichen werden. Es war gestern, als wäre plötzlich ein mot d'ordre

ausgeteilt worden. Plötzlich, um 9 Uhr, schienen auf einmal alle Leute einen Husten bekommen zu haben, gerade so lange, als „Ahasver" gespielt wurde, von Georges Fragerolles und Henri Rivière, in Schattenbildern, deren man sich von der graphischen Ausstellung der Sezession her entsinnt. Warum diese entzückend feinen und innigen Sachen gestern ausgehustet und angelacht wurden, vermag ich nicht zu ergründen. Fragerolles und Rivière, die durch sie seit zwölf Jahren so ziemlich in der ganzen Welt berühmt sind, werden sich übrigens zu trösten wissen. Gleich darauf verstand es jedoch Herr Natzler mit seinem „Mädchenreigen", die Gunst des Publikums wieder zu erzwingen, und schließlich hatte Frau Riese mit dem „Tanzlied" von Leuthold und einem prachtvollen altösterreichischen Bauernlied einen stürmischen Erfolg.

17. Dezember 1901.

Es gibt Leute, die vor der Saharet fast erschrecken. Die Leidenschaft, ja Wut ihrer frenetischen Tänze ist ihnen so fremd, daß sie sie sich nicht erklären können. Dies sei nicht mehr Kunst, behaupten sie, es sei barbarisch, beinahe tierisch. Die Künstler aber, Maler oder Dichter, finden, daß sie heute die Einzige ist, die wirklich tanzt, während einem die anderen eigentlich nur etwas vorturnen. Als Otto Julius Bierbaum sein berühmtes Manifest über die

„deutschen Chansons“ erließ, mit dem die hoch gepriesene, viel gescholtene Überbrettelei begann, datierte er es: „München im Saharetmonat“. Das war wohl mehr als eine Laune, er empfand offenbar stark, wie sehr sich die Kunst der australischen Katze mit den Wünschen der jungen Sänger berührt, und wenn er von jenen Liedern forderte, es müsse in ihnen „das Schrille neben dem Zarten, das Ausgelassene neben dem Ernsten, heißes Gefühl neben Tändelei, Sentimentalität und Ironie nebeneinander stehen“, so ließe sich eigentlich der von Grimassen zur Elegie überspringende Tanz dieser kindlichen Bachantin gar nicht besser definieren. Sie sieht wie Mignon aus und tanzt Wedekind dazu. Unhöflich könnte man auch sagen: indem sie sich wie ein Affe, ein reizend amusanter Affe, benimmt, drückt sie nebenher die zartesten Gefühle aus. Und wir empfinden, was durch die sinnlosen Exerzitien der Ballerinen allmählich ganz vergessen worden ist: daß der wahre Tanz ein heiliger Taumel, ein „göttliches Rasen“ ist, in welchem sich die Seele von aller dumpfen Befangenheit befreit, „außer sich gerät“ (Ekstasis nannten es die Griechen) und sich nun mit dem Unendlichen vereint. Die thrakischen Weiber tanzten in den Wäldern zu den tief tönenden Flöten, um enthusiastisch, des Gottes voll, zu werden (man lese darüber die schöne Schilderung bei Rohde in der Psyche mit den Citaten aus Sophokles und Plato nach) — das ist der Ursprung und der ewige Sinn der rhythmischen Kunst. Und daß die Saharet bis-

weilen Momente hat, in welchen man sich daran endlich wieder erinnert, das ist es wohl, was ihr eine so seltsame Macht über künstlerisch geneigte Menschen gibt.

17. Jänner 1902.

Nach dem Berliner und unserem eigenen haben wir nun auch ein Pariser „Überbrettl" gesehen: die Yvette Guilbert bringt diesmal ein ganzes Cabaret mit und spielt uns ein bißchen Montmartre vor, freilich nicht den eigentlichen, unverfälschten, ursprünglichen des seligen Salis oder gar Aristide Bruants, der, in hohen Stiefeln und rotem Hemd gelassen durch seine Schänke schreitend, den Gast gleich mit cochon begrüßte, sondern einen für den Export, einen gelinderten, manierlichen, sogar recht schmachtenden, offenbar eigens für die guten Deutschen, die man sich in Paris wohl veilchenblauer und vergißmeinnichtiger denkt, als sie doch sind. Gleich Herr Gabriel Montoya, der zuerst in ein paar Worten des chat noir, seines turbulenten Stifters und der fröhlichen Runde von Künstlern und Sängern in der bunten Bude gedachte, schlug mit seinen wie umflorten Liedern eine Note leiser Melancholie an, die in allem Tändeln nie vergißt, daß die Liebe mit Bitternissen gemischt ist, und das blieb den ganzen Abend der Grundton: eine leichte stille Traurigkeit, die sich wiegt, wohl einmal zu lächeln versucht, aber keinen lauten Ton

zuläßt, eine Stimmung, wie wenn man zu stark gegessen und zu schwer geraucht hat, wie nach einem langen, langen Diner, wenn sich der Durst von Zigaretten, Kaffee und Chartreuse schwül vermischt .... und man lehnt sich in den Schatten zurück und es ist sehr angenehm, aber dann möchte man noch einmal das Fenster ein bißchen aufmachen können, um etwas frische Luft zu schöpfen. Das ist, wenn man schon an so liebenswürdigen Gästen etwas aussetzen darf, das Einzige, was uns ein wenig gefehlt hat: sie hätten öfter die Fenster aufmachen und mehr Luft hereinlassen sollen, die freie Luft ihres Witzes, ihres Spottes, ihrer ausgelassenen Laune. Als Herr Marcel Legay erschien, freuten wir uns schon sehr, weil er unserem Udel gleicht, aber sein erster Refrain war: En attendant que la mort passe, und sein zweiter: tu t'en iras les pieds devant; und auch Herr Clement George, dessen assyrischer Bart fast so schwarz wie der Sammt seiner hohen Weste ist, und auch Herr Villé und Madame Dora, ja sogar Herr Georges Fragerolle, der so vergnügt unausgeschlafene Augen hat, ließen uns aus jener resignierten Stille nicht los. Freilich, es gab ja ein Stück von Courteline, „Monsieur Badin“, und ein anderes „Le Chien“, von Ernest Vois, der eine Art Courteline zu sein scheint, aber diesem fehlte es in der Darstellung an Tempo, und jenen haben wir — man traut es sich kaum zu sagen — eigentlich von Maran fast lustiger, „französischer“ gesehen. Erst als die Yvette

selbst kam, die einzige, die unvergleichliche, ja, da gingen freilich die Fenster weit auf und die freie Luft drang herein, die wunderbare Kraft ihrer großen, kühnen, ungebändigten Natur. Sie trägt die berühmten schwarzen Handschuhe nicht mehr, und sie ist etwas voller, behäbiger geworden. Aber sie hat noch immer ihre unglaubliche Macht, durch einen einzigen Ruck oft ein ganzes Leben aufzureißen, und wenn sie ihre wilden Lieder von den Ausgestoßenen singt, ist es, als würde plötzlich hoch eine revolutionäre Fahne entrollt... Unnötig, erst zu sagen, daß ihr das Publikum zujubelte und sich gar nicht satt hören konnte. Aber dann kam noch ein Akt von Henri Bourgeois, „Mariage d'argent", eine, wie es schien, sehr genaue, wahrscheinlich sehr echte Schilderung bäuerlicher Sitten, die für uns zu fremdartig ist, und das war nicht sehr heiter und da schlichen die Leute einer nach dem andern davon, daß Einem zuletzt in dem weiten Saal ganz unheimlich wurde.

21. Jänner 1902.

Die Truppe der Yvette hat uns gestern eine gruselige Tragödie vorgespielt: Le marchand de désespoirs von Severin-Mars. Der Held ist ein Leichenbitter, der im Weinen, Schluchzen und Wehklagen eine solche Virtuosität besitzt, daß nicht leicht jemand bei seinen bestellten Ausbrüchen ungerührt bleibt. Er ist ein

wahrer Gelehrter und ein großer Künstler des Schmerzes, der immer noch an sich arbeitet, um sich zu vervollkommnen und seiner Skala noch un nouveau désespoir einzufügen. Er hat aber drei verschiedene Grade der Verzweiflung, je nach dem Honorar, das man zu zahlen bereit ist. Er mimt sie zwei Damen in Trauer vor; die Witwe wäre schon mit dem ersten zufrieden, aber die Tochter des Verstorbenen will es ganz nobel haben. Während er nun beim Begräbnis ist, stirbt sein Kind, das er zärtlich liebt. Er kommt heim, erfährt es, bricht in Tränen aus — aber nein, sagt er sich, so darf ich nicht weinen, das ist ja bloß mein Grad Numero eins. Er versucht es anders, aber er kann es nicht, er hat vor Kunst die Wahrheit verlernt, er kann nicht mehr „echt" sein, je ne peux plus pleurer, je ne trouve plus une larme. Und er ersticht sich. Die Rolle gab der Autor selbst. Ein großer Schauspieler, in der Art Zacconi's, könnte mit ihr vielleicht wirken. Den Schluß machte ein heiterer Akt, „Le convive" von Henri Paget, die Geschichte eines angenehmen Gastes, der sich erst eine Stunde zum Essen erwarten läßt, dann schon gegessen hat und schließlich noch krank wird, von Frau Irma Perrot und den Herren Dalleu und Lagrange ganz lustig gespielt. Zwischen den beiden Stücken sangen wieder die Chansonniers, und es sang auch, Gott sei Dank, Yvette selbst, gleich unwiderstehlich im Ernst durch die verhaltene Leidenschaft wie im Scherz durch die Delikatesse ihres Ausdrucks.

23. Jänner 1902.

L'évasion von Villiers de l'Isle-Adam, die die Truppe der Frau Guilbert gestern gab, muß nach meiner Schätzung (das Stück wurde, statt des angekündigten En famille von Metenier, erst abends im letzten Moment eingeschoben, so daß ich die Daten nicht nachschauen konnte) an die dreißig Jahre alt sein. Damals begann man eben, realistisch verwegen zu werden, aber doch erst nur auf eine noch sehr romantische Art; und sehr romantisch ist dieser Verbrecher, der aus dem Bagno entspringt, sich in ein einsames Landhaus einschleicht, um ein junges Paar auszurauben, aber dann durch die reine Unschuld, die reine Liebe und die Güte der beiden jungen Leute, deren zärtliches Duett er belauscht, so gerührt wird, daß er sie verschont und sich lieber von den Häschern, die ihm schon auf der Spur sind, wieder in den Kerker schleppen läßt. Das Alles hat seitdem stark nachgedunkelt, aber wir dürfen nicht vergessen, daß es damals von einer ganz neuen Kühnheit und daß darin zum ersten Male die Schaffotpoesie (siehe später Aristide Bruant bis zu Metenier's „Lui") angeschlagen war. „L'Innocent Criminel", von Dubreuil und Latourette, der den Abend beschloß, ist eine der jetzt üblichen Satiren auf das Treiben der Justiz, eine von den lustigsten, eine ausgelassene „Rote Robe". Jemand ist unschuldig verhaftet worden; seine Unschuld kommt auf, indem sich der wahre Täter selbst stellt. Aber die Ge-

schichte hat einen Haken: nämlich, der „tapfere Mitbürger", der bei der Verhaftung des Unschuldigen geholfen hat, hat dafür einen Orden bekommen, und auch die beiden Sergeanten, die ihn verhaftet haben, sind dafür ausgezeichnet, belobt und befördert worden. Was soll mit diesen jetzt geschehen? Die Unschuld des Unschuldigen erklären — das hieße, sie öffentlich blamieren, lächerlich machen, Schande über ihre Familien bringen! Der Unschuldige sagt freilich: je m'en fiche! Aber der Richter erklärt: vous n'avez pas de coeur, und redet dem Armen so zu, „Patriot" zu sein und das Ansehen der Magistratur zu schonen, daß er sich schließlich weinend ins Unvermeidliche schickt, während sich der Täter sehr elegant mit einem Händedruck von dem erleichtert aufatmenden Beamten empfiehlt. Der köstliche Spaß wurde von den Herren Lagrange, Severin-Mars und Dalleu glänzend gespielt.

25. Jänner 1902.

„La dernière soirée de Brummel", von Georges Maurevert, beschwört die seltsame Gestalt des großen Dandy herauf, für den die Romantik und Baudelaire und Barbey d'Aurevilly so geschwärmt haben. Wir sehen ihn hier alt, verarmt, verstört, nur noch in seinen Erinnerungen lebend, den Besuch von Freunden erwartend, die seit dreißig Jahren tot sind. In seinen Phantasien meint er, noch jung und reich

und der gefeierte Liebling von London zu sein, mit Prinzen zu plaudern, um schöne Damen zu schwärmen. Das Unheimliche an dieser Szene ist, daß der Greis sich durch diese Einbildungen vor unseren Augen noch einmal verjüngt, um dann freilich völlig zusammenzubrechen; das müßte an der Rolle, die hier Herr Severin-Mars gab, einen großen Schauspieler reizen. Die Wirkung wird allerdings dadurch sehr erschwert, daß dieser merkwürdig phantastische prince radieux de l'élégance, ce roi de grâce unserem Publikum ja ganz fremd ist. Den Schluß machte „Rosalie“ von M. Maurey. Monsieur und Madame erwarten den Besuch eines einflußreichen Gönners, dem sie ihre bescheidenen Verhältnisse cachieren und elegante Gewohnheiten vortäuschen wollen. Er im Frack, sie in Toilette; und nun gilt es nur noch, Rosalie, die dumme Magd, auf den vornehmen Ton einzuüben. Diese aber, die gar nicht so dumm ist, als sie tut, benützt die Gelegenheit, um, während es draußen schon läutet, allerhand zu erpressen: bessere Behandlung und besseren Lohn. Frau Irma Perrot spielt sie allerliebst.

Sada Yacco.

(Als Gast im Theater an der Wien.)

Als die Sada Yacco zum ersten Male in Paris erschien, hieß es: C'est la Duse du Japon! Das Wort — es war, glaub' ich, von Mounet-Sully,

der sich vor Bewunderung ihrer sublimen Kunst gar nicht wieder fassen konnte — mag ihr sehr genützt haben, weil ja die Leute Etiquetten lieben, die sich leicht behalten lassen. Es ist aber gefährlich, weil es Erwartungen erregt, die sie enttäuschen muß.

Ich kann mir schon denken, wie Mounet dazu kam. Es sollte offenbar gar nicht ihr Wesen bezeichnen, sondern seine Emotion. Wer sie das erste Mal sieht und unter ihren Zauber gerät, ringt nur nach irgend einem maßlosen Ausdruck, um die ungeheure Wirkung zu nennen, von der er noch zittert und trieft. So hat Irving gesagt: I never had an idea of such an acting! Und auch ich erinnere mich, durch ihren Eindruck — es war an einem Nachmittag im Juli 1900, in jener heiter lärmenden Rue de Paris der letzten Ausstellung, nebenan tobte es von den Paraden der kleinen Theater und Guignols herüber — so verwirrt und betäubt und wie verloren gewesen zu sein, daß mir unwillkürlich einfiel, wie vor zehn Jahren in Petersburg die Duse auf mich gewirkt. Aber ich hätte sie ebenso mit Rodin oder mit Whistler vergleichen können, nicht als ob sie spielte, wie diese formen und malen, sondern nur, weil ich eben, um mir Luft zu machen, das Bedürfnis hatte, einen der feierlichen Namen auszusprechen oder eigentlich hinauszuschreien, mit welchen die paar großen Ereignisse meines Lebens verbunden sind. So wird es wohl auch Mounet bloß gemeint haben.

Ist man aber dann erst ruhiger geworden und

will nun ihre Art aus der Entfernung betrachten, um die Elemente ihrer Wirkung zu verstehen, so merkt man bald, daß sie gar nichts von der Duse hat. Das Große an der jungen Duse war, daß sie mit allen Gewohnheiten, überlieferten Zeichen und Konventionen ihrer Kunst gebrochen hatte, um unmittelbar durch sich selbst zu wirken, das sie gar nicht „spielte“, sondern sich gleichsam die Kleider vom Leibe riß, um ihre nackte Seele herzuzeigen. Und wenn sie sich später, künstlerisch gereift und und an hohen Beispielen zur Sehnsucht nach einer verhüllenden Kunst erzogen, allmählich zum „Stil“ durchgerungen hat, so ist dies ihr eigener, der nur ihr allein gehört, und es macht ihre Bedeutung für unsere ganze Zeit aus, daß wir an ihr sozusagen die Entdeckung der Kunst in einem besonderen Falle miterlebt haben. Sie ist in ihrer Leidenschaft auf die Bühne gesprungen, wie man im Taumel einer großen Wut auf die Gasse rennt, aus Begierde nach Luft und Licht und Menschen; und allmählich haben wir sie erst unter unseren Augen eine künstlerische Form, ihren persönlichen Stil entwickeln gesehen. Ein Fall, der in der japanischen Kultur überhaupt undenkbar wäre, welche so stark zu sein scheint, daß in ihr alle Kunst, etwa wie bei uns zur Zeit der Renaissance, immer nur in Schulen, durch Tradition geschieht. Dort bedient sich der einzelne nicht der Kunst, um sich selbst darzustellen und mitzuteilen, sondern er dient ihr, um sie fortzubilden. Jeder Ausdruck, der einmal von einem

für ein Gefühl oder einen Gedanken gefunden worden ist, wird von allen angenommen, wird aufgehoben, wird Gesetz, und die Arbeiten der Generationen fügen und schließen sich nach und nach zu einer so festen Sitte zusammen, daß sich der einzelne mit seiner schwachen Person kaum darin regen kann. Ja, es wird geflissentlich vorgesorgt, solche Regungen zu hemmen. Bis in das siebzehnte Jahrhundert hat darum in Japan kein Schauspieler auf dem Theater erscheinen dürfen: der Schauspieler war nicht bloß etwa, wie bei den Griechen, um unkenntlich zu werden, hinter einer Maske versteckt, sondern er durfte überhaupt mit seiner Person gar nicht heraus, er deklamierte nur hinter der Szene, auf welcher bewegliche Puppen agierten. Erst der große Dandjuro, der eine Art Talma der Japaner gewesen sein muß, durfte selbst die Bühne betreten und bewies, daß es zur Darstellung der geheiligten Geberden, die das Schauspiel der Japaner will, keiner Puppen bedarf, sondern daß lebendige Menschen durch Kunst erlernen können, sich wie Puppen zu bewegen. Dies, die Nachahmung von vollkommenen Puppen (man mag an den berühmten Aufsatz Heinrich von Kleist's „Über das Marionettentheater" denken), scheint bis heute das Grundgesetz der japanischen Schauspielkunst geblieben zu sein. In ihr ist alles vorbestimmt, nichts dem einzelnen überlassen, alles ist Herkommen, Sitte, nichts Willkür, Laune: Jeder Schmerz, jede Lust, Sehnsucht, Glück oder Entsetzen, jedes Gefühl, das dar-

gestellt werden soll, hat seine durch Tradition feste Geberde, seinen fixierten Ton, und der Schauspieler wird nach dem Grade geschätzt, in welchem er sich seiner Eigenheit zu entäußern, seine persönliche Art zu vergessen und jene typische anzunehmen weiß. Man muß ja immer etwas ängstlich sein, wenn man von einer Kunst spricht, die man schließlich nur aus Beschreibungen und nach einzelnen Beispielen kennt. Aber wenn ich diesen trauen darf und sie recht verstehe, ist es der Sinn des japanischen Theaters, nicht das Leben abzubilden, sondern für das Leben ein heroisches Ideal aufzustellen. Das Theater will dort eine Schule des schönen Lebens, gewissermaßen ein offenes Buch del cortegiano für das Volk sein. Jeder Mensch weint, wenn er traurig ist, aber es gibt so viele Arten zu weinen, als es Menschen gibt. Unter ihnen sucht nun der Künstler die schönste aus, jene, die er für den reinsten und stärksten Ausdruck der Trauer hält, also die ideale Form des Weinens. Diese lernt sich der Schauspieler ein, sie stellt er dar, und sie will der Zuschauer sehen, der eigentlich ins Theater wie zu einem moralischen Anstandslehrer kommt, um hier zu erfahren, wie sich der sittliche Mensch in den Fällen des Lebens, in der Liebe, im Unglück, in allen Wechseln des Schicksals zu betragen, wie er dabei die Hand zu halten, den Körper zu biegen und sich zu verneigen, wie er durch jedes Ereignis groß und edel dahinzuschreiten hat. Der beste Schauspieler ist dort, wer der vollkommenen Lebensart

so Herr geworden ist, daß er sich in keiner Lage jemals vergißt und niemals mehr auf einer persönlichen Bewegung ertappen läßt. Man erinnere sich dabei, daß von der Malerei der Japaner mit Recht gesagt worden ist, sie sei im Grunde „Kalligraphie". Oder man erinnere sich, was sich Goncourt einmal aus den Mitteilungen eines Gelehrten über die chinesische Sprache, an die sich ja die japanische wesentlich anlehnen soll, notiert hat: sie bestehe eigentlich nur aus dem choc des idées, avec la suppression ou la sévère abreviation de toutes les inutilités des langues occidentales. Der Geist dieses Volkes scheint also überall alles Zufällige und Willkürliche und Persönliche auszuschließen, um zum Wesentlichen, Notwendigen und Typischen einzudringen. Wenn sich diese Schauspieler an irgend einen Baum anlehnen, so geschieht es in der vollkommensten Haltung, die zur Größe und zum Charakter dieses Baumes überhaupt ersonnen werden kann. Wenn sie sich bücken, so ist es die schönste Linie, die ein Maler dem Bücken absehen kann. Dem Raume passen sie sich mit solcher Empfindung an, daß darin die Stelle für einen jeden eigens ausgespart scheint. Ihre Kunst ist es, für jede Situation, die die Handlung bringt, etwa die zweier kämpfenden Ritter, alle möglichen Kombinationen der Bewegung erst auszurechnen, aber dann die zu treffen, welche der einfache und zugleich der stärkste Ausdruck ist. Peter Altenberg hat einmal gesagt: „Die Japaner malen einen

Blütenzweig, und es ist der ganze Frühling!" Man müßte das noch deutlicher sagen: ihre Kunst besteht darin, unter den tausend Blütenzweigen jenen einzigen herauszufinden, der eben schon allein der ganze Frühling ist. Wenn einer von unseren Schauspielern zu weinen hat, stellt er seine eigene Art zu weinen mit aller Kraft dar. Der Japaner hält es für Kunst, unter allen Arten, wie Menschen weinen, die einzige auszusuchen, welche das Weinen der ganzen Menschheit enthält. Seine Kunst hat Angst, jemals individuell zu werden; sie will so typisch sein, als es die griechische Plastik war.

Und nun spreche ich ganz bescheiden meine Vermutung aus. Ich denke mir, daß ein Japaner unser ungemessenes Entzücken über die Sada Yacco vielleicht gar nicht begreifen würde. Sie ist ja, höre ich, überhaupt die erste Frau, die in Japan die Bühne betreten hat. Vor ihr haben das immer nur Männer dürfen. Sie wirkt also dort wohl zunächst als eine Curiosität; und dann mag man mit Bewunderung empfunden haben, daß sie wirklich mit einer Kunst, die man einer Frau gar nicht zugetraut hätte, sich zu entäußern und die vorgeschriebenen Formen anzunehmen vermag, wenn auch freilich noch nicht in einem so vollkommenen Grade als etwa ihr Gatte Kawakami, der vermutlich für den japanischen Geschmack der viel größere Künstler ist, während für uns gerade in ihrer „Unvollkommenheit" der Reiz besteht, darin, daß wir an ihr eine uralte, geheiligte, wie versteinte

Tradition plötzlich durch eine unbezwingliche und überwältigende Natur aufgerissen, durchbrochen und zersprengt sehen.

Sie ist das feinste, zierlichste Geschöpf, das man imaginieren kann. Wir lächeln, wenn sie erscheint, da wir doch gewohnt sind, daß sich das Tragische immer gleich faustdick zeigt. Sie scheint zu schweben, sie ist wie aus Krystall; man hat fast das Gefühl: ein Seelchen, das seinen Leib abgestreift hätte, flattere herbei und frohlocke und wiege sich. Dann spricht sie mit einem unnatürlich hellen, ganz dünnen und ängstlich zirpenden Stimmchen. Une voix d'oiseau blessé, hat Arsène Alexandre gesagt. Ich möchte, wenn man mich nicht am Ende auslachen wird, noch lieber sagen: die Stimme, wie sie eine Blume haben müßte, eine von den ganz klein, ganz hell, ganz zart blühenden Blumen, die auf hohen Bergen in der dünnen Luft wachsen; und wenn man sich sehr müde gestiegen hat, träumt man unruhig von ihren vergeistigten Farben, und dann, in solchen Träumen von einer unheimlichen Klarheit, glaubt man sie reden zu hören, feierlich leise, mit einer Stimme aus Morgenwind ... Man wird mich auslachen, ich weiß; aber versuche einer den ganz traumhaften, wie verklärten, völlig entmaterialisierten Ton ihrer Rede zu schildern! Und nun denke man sich dieses Wesen, das ganz nur Seele scheint, in einen sinnlichen Taumel geraten und geistige Qualen als körperliche Krankheiten

zeigen: denn was sie in ihren großen Momenten spielt, das sind hysterische Anfälle, Krämpfe von Epilepsie. Daher das Entsetzen, das von ihr ausgeht, weil ihre ganze Erscheinung das Körperliche auszuschließen scheint, das dann mit so gräßlicher Macht über ihre zuckende und wimmernde Seele hereinschlägt. Ein Entsetzen, wie man es spürt, wenn man in vergessenen alten Büchern die blutigen Verzückungen der Heiligen geschildert liest, der spanischen Teresa oder der Angela von Foligno.

Die beiden Stücke, die sie spielt, „Die Geisha und der Ritter" und „Kesa", handeln von verratener Liebe. Vom ersten hat Claretie hübsch gesagt, es sei die Geschichte einer Cameliendame, die eifersüchtig auf die Braut ihres Armand Duval wird. Diese sind in ein frommes Kloster geflohen. Die Geisha, die eindringen will, sucht die lüsternen alten Bonzen zu berücken, die es ihr wehren. Sie tanzt vor ihnen, sie lockt, sie fleht, bis sie endlich wütend wird, alles erschlägt, in den Tempel stürzt und unter furchtbaren Schreien die Braut und sich tötet. „Kesa" wird durch einen Ritter von Räubern befreit, ihre Hand soll ihn belohnen, aber er will erst noch durch die Welt ziehen. In dieser Zeit wird sie ihm untreu und nimmt einen anderen. Er kehrt zurück, um sich an ihrem Gatten zu rächen. Sie verbirgt diesen, und der Ritter, der in der Dunkelheit der Nacht den Rivalen zu töten glaubt, trifft die Geliebte und ermordet sich selbst.

2. Februar 1902.

Frau Sada Yacco, deren seltsam bestrickende und hohe Kunst ich gestern im Feuilleton anzudeuten versucht habe, hat auch auf unser Publikum enorm gewirkt. Das war nicht ganz leicht, da man anfangs wenig geneigt schien, auf den fremden Stil einzugehen. Bei aller Bewunderung, welche die unbeschreiblich schönen und auserlesenen Bewegungen und Geberden dieser Schauspieler sogleich fanden, wußte man nämlich mit ihren Sprüngen und Kämpfen nicht viel anzufangen und wurde wohl auch etwas ungeduldig, von der Handlung gar nichts zu verstehen. Aber dies ändert sich, wie sie zu agieren beginnt: da glaubt plötzlich jeder japanisch zu können, so wunderbar sprechen ihre zarten Hände, so vernehmlich teilt ihr diaphanes Gesicht jeden Gedanken, jedes Gefühl mit. Schon mit dem Tanze vor den Mönchen wirkte sie sehr stark, und nach der Szene mit der Rivalin, auf welche sie sich mit gesträubten Haaren, ganz Furie, wie eine rasende Katze wirft, brach ein Sturm aus, wie wir ihn lange nicht in einem Wiener Theater vernommen haben. Er wiederholte sich nach dem zweiten Stücke, in welchem auch ihr Gatte, Kawakami, mit seinem Sterben großen Eindruck machte. Zwischen den zwei Dramen ließ sich Loïe Fuller in ihren neuen Tänzen sehen, die sie den „Strahlentanz", den „Grottentanz", das „Gewitter" und den „Erzengel" nennt. Miß Fuller ist früher Schauspielerin gewesen, eine in Amerika sogar sehr berühmte, be-

sonders in Shakespeareschen Rollen bewunderte Tragödin. Aber das hat ihr nicht genügt: sie gehört zu jenen unruhig suchenden Naturen, die von einer neuen heißeren und intensiveren Kunst träumen, welche, indem sie viel einfacher wäre und sich nur an das Wesentliche hielte, zugleich die Macht hätte, uns viel heftigere Emotionen zu geben. Es ist dasselbe, was Rodin, Carrière oder auch Carabin vorschwebt, in deren Kreis man sie sehr gern hat, von welchen sie vieles angenommen und welchen hinwieder auch sie vieles gegeben hat. Man ist versucht, zu sagen, sie tanze Besnard; aber es ist doch etwas anderes, weil sie zudem noch eine ganz außerordentliche Empfindung für die Linie hat. Licht und Linie zu dramatischem Ausdruck zu verbinden — so wird man vielleicht den Sinn ihrer glühenden Melodien am besten bezeichnen.

7. Februar 1902.

Die Vorstellung der Japaner wurde gestern zuerst durch einen dicken Herrn im Frack gestört, der, ein Buch in der Hand, aus der Kulisse trat, uns einiges, das kein Mensch verstand, über das Wesen der Kunst, den japanischen Stil und die Verschiedenheit der Geschlechter in Japan stotternd versetzte, aber so nett war, als man ihn auszulachen und zu scharren begann, sogleich sichtlich erleichtert zu verschwinden. So, jetzt wissen wir, was die Direktion in ihren Notizen unter einem

„deutschen Conférencier“ versteht. Dann gab man den „Shogun“, eine wüste Geschichte von zwei feindlichen Brüdern, die zuletzt in einem furchtbaren Duell beide umkommen. Sada Yacco spielt darin eine Wahnsinnige mit einer Gewalt des Ausdruckes, die einem das Blut erstarren macht. Es folgte die Gerichtsszene aus dem „Kaufmann von Venedig“ oder richtiger: aus einem japanischen Stück, das denselben Stoff behandelt, aber, wie ich höre, viel älter ist. Kawakami verblüffte da durch eine Fülle von Nuancen, die unsere Shylocks nicht kennen, und Sada Yacco war als Portia von einer märchenhaften Hoheit, in ihrer Stille und Strenge an irgend eine der regungslosen Heiligen des Moreau erinnernd.

8. Februar 1902.

Ich möchte noch einiges über das Spiel der Japaner sagen. Sie wirken ja auf das Publikum sehr: man findet die Sada Yacco „großartig“, man gibt zu, daß sie eine Gewalt und Größe des Ausdruckes hat, die in ganz Europa kaum drei oder vier Künstler erreichen, man bewundert die unruhige, nervöse und zuckende Art des Kawakami und den Geschmack, der seine Leute Geberden, Gruppen und Bewegungen von einer Schönheit finden läßt, wie wir sie noch niemals auf einer Bühne gesehen haben. Aber man nimmt ihre Kunst doch eigentlich nicht recht ernst. Man denkt nicht daran, sie mit der unseren zu ver-

gleichen. Man würde über die Zumutung lachen, daß wir von ihnen etwas lernen könnten. Das Publikum bewundert die Japaner, aber doch mit der Empfindung, daß wir ihnen weit überlegen sind. Ich habe diese Empfindung nicht. Da man mir aber ohnedies schon vorwirft, für Exotisches unerlaubt zu schwärmen, und ich die Leute nicht noch mehr erbosen, aber doch meine Meinung, wenn es geht, andeuten möchte, bin ich sehr froh, mich auf eine Autorität berufen zu können, noch dazu sogar auf eine Berliner. Herr Julius Hart hat über die Japaner, als sie im Berliner „Bunten Theater" gastierten, einen Aufsatz geschrieben, aus dem ich einiges zitieren will, weil es der gangbaren Meinung widerspricht und vielleicht zu ihrer Korrektur dienen kann. Es heißt da: „Gerade das eigentlich Dichterische, die Kunst der Gestaltung durchs Wort, entziffern wir nicht aus dem Spiel der Kawakami und Sada Yacco. Aber das, was wir sehen, begreifen und verstehen können, das Äußere, das Körperliche... das ist alles andere, nur nicht naive, unentwickelte, jugendliche Kunst, nur nicht Kunst einer Vergangenheit, die hinter uns liegt und über die wir selber hinausgekommen. Das steht noch vor uns, das steht uns noch bevor, darauf steuern wir vielleicht hin. Diese Kultur weiß bereits mehr als die unserige. Wir blicken in etwas Zukünftiges... Ich weiß nicht, ob das japanische Drama dem unserigen gleichwertig zur Seite steht. Aber diese Schauspielkunst hat, wie mich dünkt, die europäische in der Entwicklung ent-

schieden überholt. Verstehen wir uns recht. Es handelt sich nicht um Fortgang und Vervollkommnung der dramatischen Kunst, sondern um Theaterkunst, nur um Theater. Der Schauspieler ist bei uns der Diener des Dichters. Aber wenn er nicht länger Knecht sein will, wenn er sich frei macht und die alten Verbindungen mit dem Dramatiker löst und seine besondere Kunst ganz auf sich selber, auf ihre Eigenart stellt? Wenn er die Herrschaft über die Bühne völlig an sich reißt und den Dichter hinausstößt? Zweifeln wir nicht: die Menge wird auf seiner Seite stehen! Das war die Entwicklung des altgriechischen und altrömischen Theaters schon, als aus dem Drama der Euripides und Meander der Mimus und Pantomimus hervorging. Und genug Anzeichen gibt es, daß wir derselben Entwicklung zustreben. Schon haben wir das Überbrettl. Allem Anscheine nach hat aber auch das indische und ostasiatische Theater diesen Weg hinter sich. Sehen wir uns Kawakami und Sada Yacco an! Das sind Schauspieler von einer solchen Beredsamkeit des Körpers, daß sie des Wortes des Dichters nicht mehr bedürfen. Die Schauspielkunst steht hier unendlich hoch: ob aber das Theater auch hoch steht? Diese japanische Kunst ist ein Rausch und eine Entzückung für alle Sinne, und sie könnte für uns eine Revolution hervorrufen, wie einst die Meininger das Bild unserer Bühne verändert haben. Man muß sie mit dem Auge des Malers und des Plastikers genießen! Jede Linie Musik, jede Bewegung ein wunderbarer

Tanz. Ein Gemälde, aus der Hand eines ersten Meisters hervorgegangen, glänzend und schimmernd in all den seidenen Farben, die wir von den Holzschnitten und Stickereien der Japaner kennen, ein Gemälde steht vor uns, und diese Malerei fängt an, zu leben und sich zu bewegen und setzt sich um in tausend immer neue Bilder, eins ebenso vollendet wie das andere. Und alles ist Stil geworden, alles atmet den Hauch einer höchst ästhetisch-sinnlichen Kultur... Nein, wir haben wahrlich keinen Grund, achselzuckend auf diese Kunst hinabzusehen. Wir können von ihr unendlich viel lernen, und ein bißchen Japonismus würde unserer Theaterkunst sicherlich ebenso viel nützen, wie es unserer Malerei genützt hat. Hier sind jedenfalls große Vorbilder, die studiert sein wollen und der höchsten Versenkung bedürfen."

---

13. Februar 1902.

Miß Loïe Fuller hat uns gestern zu sich ins Bristol gebeten, um Isadora Duncan, eine junge Amerikanerin, in ihren griechischen Tänzen zu sehen. Ganz intim: ein paar Maler, Meister Klimt, Engelhart, Stauffer, Temple, Professor Koppay, einige Schauspieler, Frau Reinhold, Frau Schmittlein, Frau Kopacsi, Herr Weisse, Herr Prechtler, Kunstfreunde, Direktor Palmer, Herr Simon, Journalisten, Autoren. Miß Fuller trat vor, eine merkwürdige, kleine Person, die auf den ersten Blick irgend einer behaglichen braven Hausfrau gleicht, aber in ihrem einschneidenden Ton,

in den knappen und kommandierenden Geberden, in den Blicken ihrer abgearbeiteten, ganz vergeistigten, manchmal fast visionär aufzuckenden Augen eine Energie, eine zähe Kraft und eine Nervosität hat, die fast ein bißchen unheimlich sind. Sie trat vor, um uns in ihrer pittoresken, die Gedanken wie Schnee zusammenballenden und zum Wurfe knetenden Sprache, französisch, englisch und etwas deutsch durcheinander, von ihrer schönen Schülerin zu erzählen. Der Künstler werde durch ihre Bewegungen an die Gebundenheit und Strenge der Linien erinnert, die wir an den Gestalten antiker Vasen bewundern; aber das Seltsame sei, daß die Tänzerin, ohne diese zu kennen, nur ihrer eigenen Eingebung gehorchend, wie durch ein inneres Gesetz aus sich selbst das griechische Wesen sozusagen neu erfunden habe, das also eigentlich tief in der menschlichen Natur schlummern müsse. Dann erschien die Tänzerin, in einem einfachen fließenden Gewande, die Füße nackt, leicht wie ein Hauch, schnell wie eine Welle, von einer reizenden Befangenheit, aus der sie sich durch den Rhythmus erst allmählich zu lösen, gleichsam nach und nach von der Seele her erst aufzuknospen begann, mit eigentümlich konzentrierten Blicken, als ob sie sich Gewalt antue, niemanden zu sehen, sondern immer nur in sich hineinzuschauen. Sie tanzt eigentlich nicht, sondern es ist ein Gleiten, Schweben, Fließen von ganz geistiger Art: ein Gedanke, ein Gefühl erscheint auf ihrem blassen Gesichte, flimmert um ihren Mund, und nun sehen wir

ihn über den Hals huschen, fühlen ihn durch ihren Leib hinabrieseln, dann erstarrt die Gestalt, wie verzückt, ein letzter Blick, ein leises Beben, und schon ist das weiche bildsame Antlitz wieder von einem anderen Wunsche, von einer neuen Lust beseelt. Diese Übergänge, diese leisen Wechsel der Stimmung sind von einer Zartheit und Keuschheit der Empfindung, die man wirklich nicht anders als griechisch nennen kann. Musik scheint hier zur Linie geworden. Bange Ruhe jungfräulicher Erwartung, namenlose Sehnsucht und jene „Verlorenheit in sanfter Wonne", welche Jacob Burckhardt einmal „das Schönste und Süßeste der bacchischen Bildung" genannt hat, haben wir niemals reiner, inniger und heller dargestellt gesehen. Miß Dionysos — aus allen Racen aller Zeiten bricht doch immer wieder dieselbe urewige Schönheit der Natur hervor.

* * *

Isadora Duncan.

Diesen Namen, der wie eine Ballade klingt, wird man sich merken müssen: denn das zarte Mädchen, das ihn trägt, hat vor, eine neue Kunst des Tanzes zu schaffen, nach einer, wie sie sagt, „streng wissenschaftlichen und exakten Methode" — aber das muß ich behutsam erzählen, schön der Reihe nach.

Wir waren neulich zu Miß Fuller gebeten, um ihre Schülerin, eine junge Amerikanerin, in ihren griechischen Tänzen zu sehen. Sie erschien in einem einfachen fließenden Gewande, die Füße nackt, leicht

wie ein Hauch, schnell wie eine Welle, nicht eigentlich tanzend, sondern gleitend, schwebend, fließend, einer sanften Melodie gleich, die zur Linie geworden wäre. Wir hatten alle das Gefühl, niemals dergleichen gesehen zu haben: wie durch einen stillen Zauber schien sich vor uns eine griechische Vase geheimnisvoll zu beleben. Und noch wie betäubt, fast betreten, fragten wir uns dann, was denn eigentlich mit uns geschehen war — ist das ein Tanz, ist es ein Schauspiel, haben wir Musik erblickt?

Was wir sonst von Tänzerinnen sehen, wirkt auf uns entweder, weil es schwer ist, oder es hat allenfalls noch einen sinnlichen Reiz. Unser Gefühl ist entweder das Staunen, das wir immer empfinden, wenn ein Mensch seinem Körper Bewegungen abzunötigen weiß, die eine besondere Kraft, eine besondere Energie verlangen, also wie bei Turnern, Akrobaten und Jongleuren; oder es ist im besten Falle eine sinnliche Lust, wie wenn etwas gut riecht oder gut schmeckt. Unser Verstand wundert sich oder unsere Sinne freuen sich. Sehen wir aber antike Vasen mit Tänzen oder Statuen von Tänzerinnen an (etwa die bacchische Tänzerin mit dem Epheu, im Gabinetto delle Maschere des Vatikans), so ist es eine Freude von ganz anderer Art, die uns berührt, wir werden sogleich, wie es in Goethes Aufsatz über „Der Tänzerin Grab" heißt, „in einen überirdischen Zustand versetzt, und es erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr

zu finden ist“. Der Tanz ist bei den Griechen ein Versuch, die Befangenheit und Schwere des irdischen Daseins abzuschütteln, „außer sich“ zu geraten und Verzückungen, Ekstasen oder wie wir es immer nennen wollen, zu genießen, in welchen sich der Geist entfesselt fühlt. Die Griechen waren der Meinung, daß der Mensch nur in solchen Momenten wirklich lebt, und alle Religion, alle Kunst hat ihnen immer nur als Mittel zur Ekstase gegolten. Man kann sie erreichen durch Qualen des Leibes, wie es bei den Derwischen geschieht, die sich so lange drehen, bis im Taumel der Körper, gelähmt und verstarrt, gleichsam erlischt und dadurch die innere Erleuchtung, die Vision frei wird. Oder durch Gifte von einer zugleich den Körper betäubenden und den Geist aufreizenden Wirkung, wie Hanf oder Wein. Oder endlich durch die Macht des Gemütes allein, wenn es innerer Sammlung gelingt, sich von der äußeren Welt abzuwenden. Unsere Hypnotiseure lassen dazu das Medium auf irgend eine sehr glänzende und glitzernde Sache starren. Das Geheimnis des griechischen Tanzkünstlers ist es, daß er diese Sache durch eine Vorstellung, einen Gedanken oder ein Gefühl ersetzt: er braucht erst keinen silbernen Knopf, um sich zu konzentrieren, sondern er nimmt dafür ein inneres Bild, dieses starrt er an, und indem er es allmählich mit seinem Körper nachzuahmen und durch seine Bewegungen darzustellen beginnt, tanzt er sich von der Lethargie des Daseins frei und in die dionysische „Verlorenheit“ hinein.

Je nach dem inneren Bilde, an dem sich der Tänzer berauscht und das bald die Vorstellung einer Angst, bald einer Sehnsucht, eines verfolgten Mädchens oder eines verlangenden Jünglings sein kann, wird es nun tausend Tänze geben, die doch alle im Wesen dasselbe sind: immer entzieht sich im griechischen Tanze ein Mensch der äußeren Welt, um sie durch ein inneres Bild zu verdrängen, das er an seinem Körper darzustellen versucht. Dies haben wir wohl nach alten Texten, Statuen, Vasen längst geahnt, aber wir haben es erst von Fräulein Duncan wirklich gesehen, die, was immer sie tanzen mag, uns immer dasselbe Schauspiel einer allmählichen Befreiung, eines allmählichen Vergessens der Welt, einer allmählichen Entrückung in eine rein geistige Region genießen läßt.

Es hat mich nun gereizt, mit ihr einmal zu sprechen, schon um zu erfahren, ob das alles nur instinktiv oder etwa bewußt geschieht. Ich fand sie sehr still, fast ein bißchen traurig, ihre lobenden Gäste höflich, aber beinahe mit einer leisen Ungeduld anhörend. Ich trat zu ihr und sagte, was man eben einer Künstlerin sagt; es ist nicht sehr tief. Sie erwiderte mechanisch. Und wieder glaubte ich einen Kummer, fast eine Erbitterung herauszuhören. Wir sprachen noch so hin und her. Plötzlich sah sie auf, gespannt, erregt, aber immer noch mißtrauisch, wie mit einer stummen Frage in den Augen: „Sollte man mit dir am Ende doch vielleicht vernünftig reden können?“ Sie besann sich

noch, sie zauderte. Aber dann sagte sie, fast wider Willen und mehr nur so zu sich selbst: „Was ich bis jetzt tanze, genügt mir selbst gar nicht. Das ist alles nur Nachahmung. Das ist nicht die Kunst, die ich suche. Ich suche eine neue Kunst des Tanzes und ich weiß, daß ich sie finden werde. Ich habe sie schon, ich kann sie nur noch nicht." Dabei sah sie vor sich hin, wie oft Erfinder tun, die etwas bei sich schon ausgeführt erblicken, das aber freilich mit Worten nicht zu beschreiben ist, sondern in einem Material gezeigt werden müßte. Und langsam ließ sie sich bestimmen, mir zu sagen, was sie träumt.

„Der antike Tanz ist doch immer nur eine bloße Nachahmung der Natur geblieben. Wenn er also zum Beispiel Trauer ausdrücken soll, so tut er dies, indem er die Haltung, die Geberden von klagenden Frauen annimmt. Ist denn das aber Kunst? Fällt es etwa dem Musiker ein, mit seiner Musik das Geräusch des Weinens nachzumachen? Der Musiker stellt niemals die Äußerungen des Schmerzes dar, sondern er drückt den Schmerz selbst aus. Macht nun der Tänzer dann eine Pantomime daraus, so hebt er ja nur eigentlich die künstlerische Arbeit des Musikers wieder auf. Wir kehren nur wieder zum Ausgange zurück: wir sehen wieder ein einzelnes Weib vor uns, das klagt. Aber sollte denn nicht dem Tänzer möglich sein, was dem Musiker möglich ist: nämlich statt einen einzelnen traurigen Menschen nachzuahmen, vielmehr unmittelbar die Trauer selbst auszudrücken? Wenn der Musiker das durch einen

Klang kann, warum soll es der Tänzer nicht durch eine Linie können? Jeder Klang läßt sich doch durch eine Linie darstellen, genau, mathematisch genau! Sehen Sie nur her, bitte!“ Und sie springt auf, holt ein Blatt, nimmt einen Bleistift, und indem ein junger Mann auf dem Klavier Akkorde anschlägt, zieht sie diese mit ihrer nervös zuckenden, wie beseelten Hand auf dem Blatte nach. „Musik besteht doch immer nur aus Hebungen und Senkungen, längeren und kürzeren, aus Wellen, die man ganz genau nachzeichnen kann.“ Fast heftig sagt sie: „Ich kann es freilich noch nicht. Ich höre die Linien, die die Musik macht, aber meine Hand ist noch ungeschickt. Ich werde es jedoch schon noch lernen. Es muß zu erlernen sein; denn ich glaube fest, das ist doch auch ganz klar, daß jede Musik graphisch dargestellt werden kann, nicht etwa bloß ungefähr, nach einer persönlichen Willkür, sondern ganz exakt, ganz genau, mathematisch genau.“ Sie hält inne und wiederholt dann noch einmal, mit einer wahren Inbrunst, als ob es ein magisches Wort wäre: „Mathematisch!“ Dann rafft sie sich auf, der schmale Hals bebt von Energie, und in ganz knappen, scharfen, spitzen Sätzen, als ob sie Nägel einschlagen würde, rechnet sie mir nun vor: „Also jede Melodie enthält eine Linie, die man aufzeichnen kann. Nun müßte es mir noch gelingen, mich so beherrschen zu lernen, daß mein Körper, auf meinen Impuls hin, vollkommen zu dieser Linie werden könnte. Soweit bin ich auch noch nicht. Ich kann es mit den Händen,

ich kann es mit den Füßen, aber ich gehe noch immer nicht völlig in der Linie auf. Es bleibt immer noch etwas von meiner Person da. Ich zweifle aber nicht, daß es möglich wäre, vollkommen zur Linie zu werden. Das ist es, was ich suche. Dann wäre der Tanz erst eine Kunst. Jetzt tanze ich zur Musik, meine zufällige Person tanzt zur Musik. Aber dann würde ich es gar nicht mehr sein, sondern die Musik selbst, die tanzen würde. Oder ein Vers: denn es braucht ja nicht gerade eine Melodie zu sein, die getanzt wird, es kann ein Vers, es kann ein Erlebnis, es kann ein Gefühl sein. Jeder Vers, jedes Erlebnis, jedes Gefühl läßt sich durch eine Linie darstellen und jede Linie muß sich tanzen lassen. Und so ein Tanz, der müßte auf alle Menschen wirken, den müßten alle Menschen verstehen: denn er wäre die Wahrheit, er könnte bewiesen werden, er wäre abgelöst von der einzelnen Person, die da zufällig tanzt. Und ich hoffe, wenn ich nur nicht nachgebe, eine Wissenschaft des Tanzes zu finden, mit ganz festen und sicheren und unantastbaren Gesetzen. Das hoffe ich bestimmt. Ich hoffe.“ Und sie sah mit weiten, verlorenen Blicken wie in eine schimmernde Ferne hinaus.

Man trat zu uns. Ein neuer Gast wollte ihr huldigen. Sie zuckte leise zusammen und war wieder die vornehme Miß, sehr höflich, sehr kühl, nur mit einer ganz leisen Ungeduld in der bangen und verschleierten Stimme.

Francesca da Rimini.

(Tragödie in fünf Akten von Gabriele D'Annunzio. Zur Première im Raimund-Theater am 2. April 1902.)

Im fünften Gesange des Inferno tritt Dante in den „zweiten Kreis" des Verderbens ein. Dies ist ein Ort ohne jedes Licht, der brüllt, wie das Meer im Sturme tut. Die Verdammten, die der Wind hier jagt, sind

i peccator carnali
Che la ragion sommettono al talento

Hier ist Semiramis, hier die üppige Cleopatra, hier Helena; und der große Achill und Paris und Tristan; und mehr als tausend Schatten, die aus Liebe starben. Alle nennt Vergil dem Dichter, den Mitleid bezwingt. Dann aber sagt dieser zum Gefährten: ich möchte gern mit jenen beiden sprechen, die zusammengehen und so leicht im Winde zu schweben scheinen. Sie nahen sich durch die böse Luft, und der Dichter hört die Frau sagen: „Es liegt das Land, wo ich geboren bin, am Strande, den der Po hinabsteigt, um hier mit seinem Gefolge auszuruhen. Liebe, die rasch ein edles Herz ergreift, fiel diesen da für meinen schönen Leib an, der mir genommen wurde, auf eine Art, die mich noch schmerzt. Liebe, die den Geliebten zur Vergeltung zwingt, erfaßte mich für ihn so stark, daß, wie du siehst, sie mich noch immer nicht verläßt. Liebe führte uns beide in denselben Tod." Darauf der Dichter: „O, Francesca, dein Leid tut mir zum Weinen weh. Aber sage mir: Zur Zeit der süßen

Seufzer, woran und wie hat Liebe euch die ungewissen Wünsche erkennen lassen?" Und sie: „Kein Schmerz ist größer als im Elend der seligen Zeit gedenken. Wir lasen eines Tages zum Vergnügen von Lancelot, wie die Liebe ihn bezwang. Wir waren allein und ohne irgend einen Verdacht. Bei diesem Lesen fanden sich unsere Augen und wir erblaßten. Aber ein Punkt war es, der uns bezwang. Als wir lasen, wie die ersehnten Lippen der Liebende geküßt, da küßte dieser, der niemals von mir scheiden möge, mich ganz zitternd auf den Mund. Das Buch und der es geschrieben, war unser Galeoto. An jenem Tage lasen wir nicht weiter."

Wir erfahren hier also nur von einem Paar, das sich sehr geliebt und das der Tod vereint hat. Sie wird Francesca angesprochen. Seinen Namen hören wir nicht. Aber Boccaccio, in seinem comento sopra la comedia, den er über Auftrag der Signoria von Florenz im Oktober 1373 zu schreiben begann, erzählt uns das Abenteuer ganz. Man muß wissen, sagt er, daß diese, die hier zu Dante spricht, die Tochter des alten Guido von Polenta, Herrn von Ravenna und von Cervia war; und nach einem langen und schrecklichen Krieg zwischen ihm und den Herren Malatesti von Rimino geschah es, daß durch Verhändler der Friede zwischen ihnen geschlossen wurde, den sie durch eine Heirat bekräftigen wollten, indem Messer Guido seine junge und schöne Tochter, Madonna Francesca, dem Gianni, Sohn des Herrn Malatesta, zur Frau geben sollte. Und als dies

unter den Freunden des Herrn Guido schon bekannt war, sagte einer von ihnen zu ihm: Bedenkt, was ihr tut; ihr müßt doch eure Tochter und ihren stolzen Sinn kennen; wenn sie Gianni sieht, wird sie ihn niemals zum Mann nehmen wollen; deshalb müßte Gianni nicht herkommen, um sie zu freien, sondern einer seiner Brüder, der sie an seiner Stelle im Namen des Gianni heiraten soll. Gianni war nämlich ein Mann von hoher Einsicht und durfte hoffen, nach dem Tode seines Vaters Herr zu werden, weshalb Herr Guido ihn, so sehr er häßlich von Person und lahm war, lieber als irgend einen seiner Brüder zum Schwiegersohn wollte. Er befahl denn heimlich, so zu tun, wie der Freund geraten hatte, und es kam wirklich Polo, ein Bruder des Gianni, nach Ravenna, mit Vollmacht, Madonna Francesca zu heiraten. Polo war ein schöner und liebenswürdiger und wohlerzogener Mann, und da Madonna Francesca meinte, er sei ihr zum Gatten bestimmt, gab sie ihm sogleich ihre Seele und ihre Liebe hin und erfuhr die Täuschung erst, als sie sich am nächsten Morgen beim Erwachen an der Seite des Gianni fand, worüber sie, wie man sich denken kann, da sie sich betrogen sah, sehr in Zorn geriet; und sie riß sich darum keineswegs die Liebe aus dem Herzen, die schon dem Polo zugewendet war. Da nun Polo und Madonna Francesca vertraulich beisammen blieben, während Gianni in die Nachbarschaft verreiste, konnten sie ohne irgend einen Verdacht miteinander verkehren. Dies gewahrte ein

Diener des Gianni, ging zu ihm und verriet es ihm. Erzürnt kehrte Gianni heimlich heim, und da er das Zimmer der Madonna Francesca, bei der Polo war, verriegelt fand, rief er die Frau von außen. Madonna Francesca und Polo erkannten ihn, und Polo, der durch eine Falltür, die aus diesem Zimmer in ein anderes führte, zu entkommen und so ihre Schande zu verbergen hoffte, warf sich hinab und rief der Frau zu, sie solle nur öffnen. Er blieb aber dabei an einem Haken der Tür mit dem Kleide hängen, und Gianni, dem die Frau geöffnet hatte, drang mit einem Degen auf ihn ein, um ihn zu töten, traf aber die Frau, die sich dazwischen warf, und der Degen fuhr durch ihre Brust. Durch diesen Unfall erschüttert, zog Gianni, der die Frau mehr als sein Leben geliebt hatte, den Degen heraus, verwundete Polo am Haupte und tötete ihn. Die beiden Geliebten wurden dann mit vielen Tränen am nächsten Morgen begraben, in demselben Grabe.

D'Annunzio hat diese Handlung nur so weit verändert, als es notwendig war, um uns, was Velasquez das „Ambiente" genannt hat: die Luft dieser Menschen und so die tragische Notwendigkeit ihres Abenteuers spüren zu lassen.*) Wir sind im

*) Das Buch ist vorgestern bei Fratelli Treves in Mailand erschienen, von Adolf de Carolis geschmückt. Es beginnt mit einem Gedicht „Alla divina Eleonora Duse". Dann folgen nebeneinander zwei Sonette, auf der linken Seite das erste der Vita nuova, elchem Dante alle Getreuen der Liebe grüßt und sie bittet ihm

ersten Akt in Ravenna bei den Polentani. Rückwärts führt eine Stiege zur Loggia des Hauses. Davor ein Garten mit einem großen alten Rosenstrauch. Die Mädchen der Francesca tändeln und scherzen mit einem Narren. Indem sie spötteln und spielen und Lieder und Liebesgeschichten begehren, hören wir von den Schlachten, die rings wüten, und von Madonna Francesca, der „Blume von Ravenna", wird erzählt, die im Gesang, in der Musik und in jeder edlen Kunst geübt sei. Da kommt Ostasio, Franceskens Bruder, mit Ser Toldo Berardengo, dem Notar. Von diesem erfahren wir den verruchten Plan, Francesca durch Betrug mit dem rohen und lahmen Gianciotto zu vermählen; Francesca soll glauben, der schöne Paolo sei ihr bestimmt. Noch zögert Ostasio, seine Schwester dem schnöden Handel zu opfern. Er liebt sie, er scheut sich vor ihr, ihrer Unschuld, ihrer Tugend, ihrer Schönheit.

Non v' è spada che sia diritta quanto
Lo sguardo dei suoi occhi, s'ella guarda.

Und sie soll jenem Krüppel gehören? Aber der Notar drängt. Vannino, der jüngere Sohn des Guido, der Bastard, stürmt mit seinem Gefolge herein. Die Brüder zanken. Ostasio höhnt den

---

die Erscheinung seines Traumes zu deuten, auf der rechten Seite die Antwort, die D'Annunzio dem Paolo Malatesta darauf geben läßt. Ein Commiato (Abschiedsgedicht) beschließt die Tragödie. Die Ausgabe ist ein wahres Wunder an Ausstattung und Anordnung, wie der italienische Buchhandel bisher noch keines hervorgebracht hat.

Kleinen, feig zu sein. Vannino beschuldigt ihn, dem Vater nach dem Leben zu trachten. Ostasio stürzt auf ihn und verwundet ihn. Smaragdi, die Magd der Francesca, wischt das brüderliche Blut auf. Dann erscheint Francesca mit ihrer Schwester, der süßen Samaritana, die es schmerzt, daß sie nun bald die liebe Gefährtin verlieren soll. Aber die Mädchen rufen Francesca, zu kommen und ihren Bräutigam Paolo zu sehen, der drüben durch den Hof geht; und sie rühmen seine Anmut, seine Kraft, seinen Liebreiz. Francesca erblickt ihn und schluchzt leise auf. Sie hat Angst, sie ahnt. Sie lacht und weint. Eines der Mädchen sagt: „Tutte le sue lagrime ridono come la brina." Indessen ist Paolo an das Gitter getreten. Francesca pflückt eine rote Rose und geht zu ihm. Da schreit Vannino draußen am eisernen Tor: „Francesca, öffne! Francesca!"

Zweiter Akt. In Rimini, im Hause der Malatesta. Ein Turm mit wilden Kriegsmaschinen, Steinhaufen und Schleudern. Draußen tobt die Schlacht mit den Genossen des Parcitadi und des Cignatta. Ein Türmer und ein Schütze sprechen vom Kriege und von Francesca, deren holdes und tapferes Wesen sie loben. Sie steigt eben zum Turm empor, unfähig, mit den Weibern zu klagen und zu zagen, und greift, ohne auf die Warnungen der beiden zu achten, nach einer Brandkugel und zündet sie an und schwingt sie. Da hört sie Tritte: Paolo steht vor ihr, Paola, den sie noch immer liebt und den sie doch hassen muß. Sie schmäht ihn: Voi

dovete morire come lo schiavo al remo nella galea che ha nome Disperata. Sie kann ihm nicht verzeihen. Aber Paola errät, welche Sühne sie verlangt. Er will unbewaffnet ins Getümmel. Er legt den Helm ab und bietet sich den Pfeilen der Feinde dar. Francesca bebt für ihn. Nun wird Gott richten! Wird er heil bleiben? Dann wäre alle Schuld von ihm genommen. Die Pfeile schwirren. Er steht. Sie flüstert ein Vaterunser. Da wankt er, erblaßt. Seid Ihr getroffen, Schwager? Nein, er ist nicht getroffen, nur sein Haar hat ein Pfeil gestreift. Gott hat gerichtet, alle Schuld ist von ihm genommen. Und draußen schreien sie Sieg. Gianciotto kommt, Parcitadi und Cignatta sind geschlagen, die Waffen der Malatesta siegen; Paolo soll nach Florenz fort. Die beiden Brüder und Francesca trinken zusammen aus demselben Becher. Malatestino wird verwundet gebracht, Giancittos und Paolos jüngster Bruder, der wilde, den in der Schlacht ein Stein am Auge verletzt hat. Francesca pflegt ihn zärtlich. Er kommt zu sich und will ins Gemenge zurück, das draußen immer heftiger tobt. Aus einer ungeheuren Schleuder wird auf die Feinde geschossen, und brausend tönt es rings: Hoch Malatesta!

Dritter Akt. Im Zimmer der Francesca. Hier ist ihr Bett, dort das Pult mit jenem Buche von Lancilotto. Francesca fürchtet den heftigen Malatestino, der sich, seit sie ihn so zärtlich gepflegt, toll in sie verliebt hat. Sie erzählt ihrer Magd

Smaragdi einen schrecklichen Traum, der sie quält. Sie ahnt ein grausames Schicksal. Aber da kommt mit ihren Mädchen ein Kaufmann aus Florenz, der eben im Gefolge Paolos eingetroffen ist. Paolo ist zurück! Und der schlaue Händler weiß, während er seine Stoffe zeigt, gar nicht genug von Paolo zu erzählen. Und Francesca kauft und hört von Paolo und kauft. Es erscheinen der Arzt, der Astrologe, der Narr, die Musikanten; man scherzt, man tanzt, Francesca beschenkt alle Welt. Endlich ist sie allein, Paolo zu erwarten. Und Paolo kommt. Und er sagt ihr, was er gelitten hat, fern von ihr. Und er erzählt ihr von einem Jüngling, den er in Florenz bei einem Sänger getroffen hat,

un giovinetto
degli Alighieri nominato Dante.
E questo giovinetto mi divenne
caro, tanto era pieno
di pensieri, d'amore et di dolore,
tanto era ardente in ascoltare il canto.
E alcuna volta ebbe da lui un bene
inatteso il mio cuore
che sempre era chiuso perchè la troppa
soavità del canto
alcuna volta lo sforzava a piangere
silenziosamente,
e, vedendolo, anch'io con lui piangeva.

Und dann nehmen sie das Buch und beugen sich zusammen und lesen

di Lancillotto, come amor lo strinse,

bis sie, bei jenen Worten —

E la reina vede il cavaliere
che non ardisce di fare di più:
lo piglia per il mento e lungamente
lo bacia.

— von jener Lust besiegt, sich gierig auf die Lippen küssen.

Vierter Akt: Saal im Kastell. Man hört ein Heulen in der Ferne. Es ist die Stimme des Montagna Parcitadi, den Malatestino im Verließ gefangen hält und so quält, daß er Tag und Nacht stöhnt. Francesca beschwört den grausamen Knaben um Erbarmen. Er lächelt und wird verwegen; er begehrt sie, sie soll sein werden; und da sie ihn schaudernd zurückstößt, spielt er auf ihre Liebe zu Paolo an. Er weiß alles. Und wieder heult der Gefangene. Wieder fleht Francesca. Gut, sie soll Ruhe haben; sie wird ihn nicht mehr schreien hören. Und er nimmt ein Beil und geht. Gianciotto kommt. Francesca klagt ihm über die Grausamkeit des Bruders. Malatestino kehrt mit dem Haupt des Gefangenen zurück. Gianciotto und Malatestino sind allein, wie Othello und Jago im dritten Akt. Und es geschieht wie zwischen Othello und Jago. Malatestino deutet an, spottet, hetzt, schürt, sagt endlich alles. Gianciotto schwört, sich zu rächen. Malatestino will ihm helfen. Sie beraten und beschließen. Paolo tritt zu ihnen und erfährt, daß sie zusammen nach Gradara zum Vater wollen, vor dem Malatestino den Mord an Montagna zu verantworten hat. Inzwischen soll Paolo Francesca behüten. Dir

vertraue ich sie an, sagt Gianciotto, dir, meinem Bruder, die teure Frau. Paolo erwidert: Sei gewiß, daß ich sie dir behüten werde. Darauf Gianciotto:

Lo so,
Paolo. Tu di Ravenna
La conducesti vergine al mio letto,
Tu me la guarderai da ogni male
Va, chiamala.

Paolo geht. Der Bruder verfolgt ihn mit einem mörderischen Blick. Paolo kommt mit Francesca zurück. Der Gatte küßt sie und umarmt den Bruder. Und sie trinken wieder aus einem Becher, wie damals auf dem Turm.

Fünfter Akt. Im Zimmer der Francesca. Sie schläft, von schauerlichen Träumen gequält. Endlich erwacht sie. Sie ruft nach der treuen Smaragdi. Aber die Magd ist verschwunden. Niemand kann ihr sagen, wo sie sei. Francesca, die weiß, daß Paolo unten an der Mauer lehnt, um auf ihr Zeichen zu warten, schickt die Mädchen weg, nur noch ein wenig mit der kleinen Biancofiore spielend, die sie so sehr an die süße Schwester in der Ferne erinnert. Dann kommt Paolo, und sie tauschen die innigsten Worte der Liebe. Im Taumel ihrer Leidenschaft fühlen sie das höchste Glück:

e tu sei mio
et io son tutta tua
e la gioia perfetta
è nell' ardore della nostra vità.
. . . .
Bacciami gli occhi, bacciami le tempie

e le guance e la gola.
così . . . così . . .
tieni, e i polsi e le dita . . .
così . . . . .
Dice
quel Libro, là dove tu non leggesti:
Siamo stati una vita e degna cosa
è che noi siamo una morte.

Da dröhnt es an der Tür und Gianciotto schreit, wie im ersten Akt Bannino: „Francesca, öffne! Francesca!" Paolo will ihre Todesangst beschwichtigen. Hier ist eine Falltür im Boden, er kann entkommen. Aber er bleibt mit dem Kleide an einem Haken hängen, Gianciotto dringt ein und zückt den Degen. Francesca, die den Geliebten mit ihrem Leibe deckt, stürzt zuerst. Der zweite Streich fällt den Geliebten. Gianciotto, auf den Knien, zerbricht den blutigen Degen.

3. April 1902.

Durch die „Francesca da Rimini", deren Fabel und Folge ich ja gestern in meinem Feuilleton schon erzählt habe, hat Gabriele D'Annunzio seine Verheißungen erfüllt. Io annunzio l'avvento d'un' arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta. (Ich verkündige die Ankunft einer neuen oder erneuten Kunst, welche

durch die starke und wahre Einfachheit ihrer Linien, durch ihre kräftige Anmut, durch die Glut ihrer Geister, durch die reine Macht ihrer Harmonien den ungeheuren idealen Bau unseres erlauchten Stammes vollenden und krönen wird. Hier ist diese Krone der lateinischen Kunst. Hier ist die neue Form der uralten Tragödie. Er hat seit Jahren gefühlt, worauf es ankommt: Poesie und Theater zu verbinden. Aber immer wieder ist ihm der Guß mißlungen. Es wurden nur Melodramen mit in die rohe Handlung eingelegten lyrischen Arien. Auch sprachen seine Helden niemals dramatisch, sondern hatten nur sozusagen Zettel zum Munde heraushängen, mit Inschriften von ihm. Man hätte ihm manchmal warnend zurufen mögen, was Goethe zu Eckermann über Wolff gesagt hat: „Wenn er zum Objektiven durchbricht, so ist er geborgen... So lange ein Dichter bloß seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr bißchen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zugrunde geht.“ Er ist nun „zum Objektiven durchgebrochen“, indem in ihm, wie um dieselbe Zeit in allen wahrhaft Wollenden unserer Generation, allmählich wieder erwachte, was Nietzsche „die Treue gegen die Vorzeit“ genannt hat: „das Wohlgefühl des Baumes an seinen Wurzeln, das Glück, sich nicht ganz willkürlich und

zufällig zu wissen, sondern aus einer Vergangenheit als Erbe, Blüte und Frucht herauszuwachsen und dadurch in seiner Existenz entschuldigt, ja gerechtfertigt zu werden." Ein junges Wesen, hat Barrès um dieselbe Zeit geschrieben, ein junges Wesen, das sich von seinem Volke ablöst, ist wie ein Wort, das man aus dem Text herausnimmt. Wir haben so nach und nach begreifen gelernt, daß die Vergangenheit unserer Rasse der große Text ist, aus dessen Zusammenhang allein wir uns selbst, unsere Leidenschaften und unsere Wünsche erst verstehen können. So ist er, wie die griechischen Tragiker in den Mythos, zu den „Müttern" in die geheiligte danteske Welt hinabgestiegen, und indem dort mit jenem alten Geist sein eigenes neues Gefühl verwuchs, ist dies Werk von einer hellen Kraft und harten Schönheit gehämmert worden, wie die Lateiner kein anderes heute haben. Es ist schon erstaunlich, fast unheimlich durch die immense Arbeit, welche die Resurrektion der alten Zeit gekostet haben muß. Es ist prachtvoll in der Geschlossenheit und Strenge von Gestalten und Handlung. Es ist einzig durch die Süßigkeit der Liebesworte im ersten, dritten und fünften Akt, durch die höllische Wildheit des zweiten und vierten, durch die ungeheure Energie, die alles ehern zusammenschließt. Was unserer ganzen Generation versagt schien, ist ihm hier gediehen: totum ponere, ein Ganzes hinzusetzen wie einen ewigen Stein. Die hohe Kunst der Duse, Güte und Hingebung des liebenden Weibes fast fieberhaft darzustellen, hat niemals reiner

und erhabener gewirkt. Die bange Scham der erregten Jungfrau, die Verwirrung, da sie den schönen Jüngling erblickt, der Zorn beleidigten Stolzes, die Trunkenheit der Lust, heranschleichende Angst und Ahnung beklommener Träume, das Rasen der Leidenschaft, die schon den Atem des Todes fühlt — sie spielt in dieser Rolle alle Rollen, die sie je gespielt. Und man fühlt tief die wunderbare Wahrheit der Worte, die im Fuoco von ihr sagen: „Ihre Macht auf der Bühne, wenn sie redet oder schweigt, ist mehr als menschlich. Sie rührt in unseren Herzen das geheimste Böse und die tiefste Hoffnung auf. Und durch ihren Zauber wird unsere Vergangenheit gegenwärtig, und durch die Kraft ihrer Gestalten erkennen wir uns selbst in den Leiden, die andere Wesen in jeder Zeit erlitten, als wenn die Seele, die sie enthüllt, unsere eigene Seele wäre." Emilia Varini, vom Gastspiel Zacconis her in bester Erinnerung, gab mit einer wunderbaren plastischen Kraft den perversen Knaben Malatestino, Herr Rosaspina den Gianciotto einfach und fest.

La Città morta.

(Tragödie in fünf Akten von Gabriele D'Annunzio. Zur Première im Raimund-Theater am 5. April 1902.)

Die Entstehung der Città morta und ihre Absichten hat D'Annunzio im Fuoco erzählt. Da sagt der Dichter Stelio Effrena zu seinem Freunde

Daniele Glauro: „An einem erhabenen Orte hatte ich die erste Vision meines neuen Werkes: in Mykenä, unter dem Löwentor, als ich die Orestie wieder las. Eine flammende Erde, ein Land von Durst und Fieber, die Heimat der Klytemnästra, ein Boden, auf ewig verödet durch das Entsetzen des furchtbarsten Schicksals, das jemals einen menschlichen Stamm verschlungen hat. Hast Du jemals an jenen barbarischen Forscher gedacht, der, nachdem er einen großen Teil seines Lebens unter Drogen und in einem Geschäft verbracht, es unternahm, die Gräber der Atriden im Schutt von Mykenä zu suchen und eines Tages den größten und seltsamsten Anblick hatte, der jemals menschlichen Augen vergönnt war? Hast Du jemals an jenen dicken Schliemann gedacht, wie er den hellsten Schatz hob, den der Tod in der Finsternis der Erde seit Jahrhunderten, seit Jahrtausenden aufgehäuft? Hast Du je daran gedacht, daß jenes übermenschliche und schreckliche Schauspiel auch einem anderen hätte erscheinen können: einem jungen und heißen Geiste, einem Dichter, einem Schwärmer, Dir, vielleicht mir? Welches Fieber, welcher Wahn, welche Raserei, denke nur! Denke, denke! Die Erde, die Du gräbst, ist tückisch; es scheint, als müßten aus ihr noch die Dämpfe der schändlichen Verbrechen aufsteigen. Der Fluch auf jenen Atriden war so grimmig, daß es wirklich scheint, es müsse davon irgend eine noch immer furchtbare Spur im Staube geblieben sein, den sie traten. Du wirst vom bösen Zauber getroffen. Die Toten, die Du suchst und

nicht finden kannst, beleben sich in Dir selbst gewaltsam und atmen in Dir selbst mit dem bebenden Hauch, den ihnen Aischylos eingeblasen hat, enorm und blutig, wie sie Dir in der Orestie erschienen sind, ohne Erbarmen vom Eisen und vom Feuer ihres Schicksals zerstört. Und bei jedem Stich des Spatens zitterst Du durch alle Knochen, voll Angst, wirklich erscheinen zu sehen das Antlitz eines Atriden, noch unversehrt, mit den noch sichtbaren Zeichen der erlittenen Gewalt, der grausamen Zerstörung. Und da, da siehst Du es erscheinen! Das Gold, das Gold, die Leichen, eine Unermeßlichkeit von Gold, die Leichen ganz bedeckt von Gold. Eine Reihe von Gräbern, fünfzehn Leichen, unversehrt, eine neben der anderen, auf einem Bette von Gold, die Mienen bedeckt mit Masken von Gold, die Stirnen bekrönt von Gold, die Brust umwunden von Gold, und überall, auf ihren Körpern, an ihren Lenden, an ihren Füßen, überall eine Verschwendung von Sachen von Gold, unzählig, wie das Laub eines verzauberten Waldes... Aber nicht ungestraft deckt ein Mensch die Gräber auf und sieht ins Antlitz der Toten; und welcher Toten! Jener*) lebt allein mit seiner Schwester, dem süßesten Geschöpf, das jemals irdische Luft geatmet, allein mit ihr, im Hause voll Licht und Schweigen, wie in einem Gebet, wie in einem Gelübde. Jetzt denke Dir einen, der, ohne es zu wissen, ein Gift trinkt, irgend einen un-

*) Gemeint ist der Held, der dem Dichter vorschwebt, derselbe, den er früher mit dem „jungen und heißen Geiste" bezeichnet hat.

reinen Tropfen, der ihm das Blut verdirbt, der ihm den Gedanken befleckt, unversehens, während seine Seele in Frieden ist. Denke Dir diesen schrecklichen Zauber, diese Rache der Toten! Er ist plötzlich von einer blutschänderischen Leidenschaft befallen, er wird die bebende und elende Beute eines Ungeheuers, er kämpft einen verzweifelten und geheimen Kampf, unaufhörlich, unentrinnbar, Tag und Nacht, in jeder Stunde und in jedem Augenblick. Wie wird er zu befreien sein? Wie die Tragödie beginnt, wie die unschuldige Gefährtin zum ersten Male spricht, erscheint sie schon dem Tode geweiht ... In der kurzen tragischen Stunde geht sie vorbei, begleitet vom Licht der Hoffnung und vom Schatten der Ahnung, geht vorbei, begleitet von Gesängen und von Klagen, von der hohen Liebe, welche die Freude gibt, von der rasenden Liebe, welche die Trauer gebiert, und hält nicht an, bis sie auf dem kalten und klaren Wasser der Quelle entschläft, die, mit ihren Stöhnen in der Einsamkeit, unaufhörlich nach ihr ruft. Kaum hat er sie gemordet, so empfängt der Bruder von ihr, durch ihren Tod, das Geschenk seiner Erlösung. „Jeder Makel ist von meiner Seele gelöscht!" ruft er. „Ich bin rein geworden, ganz rein. Alle Heiligkeit meiner ersten Liebe ist in meine Seele zurückgekehrt, wie ein Strom von Licht. Stünde sie jetzt auf, so könnte sie über meine Seele schreiten wie über unbefleckten Schnee. Lebte sie auf, so wären alle meine Gedanken für sie wie Lilien, wie Lilien. Jetzt ist sie vollkommen; jetzt kann sie angebetet

werden wie ein göttliches Geschöpf. Ins tiefste meiner Gräber will ich sie legen und rings alle meine Schätze." So ist die Tat des Todes, zu der ihn sein hellsehender Wahn hinriß, eine Tat der Reinigung und Befreiung, und sie bedeutet die Niederlage des antiken Schicksals."

Das Stück spielt sich unter fünf Personen ab. Da ist der Forscher, der in den Gräbern wühlt und an dem sich die Toten rächen, indem sie ihn mit verruchter Leidenschaft für die Schwester betören. Da ist diese zärtliche und reine Schwester. Da ist sein Freund, ein Dichter, der das junge Mädchen liebt und von ihm geliebt wird. Da ist die gütige Frau des Freundes, die blinde Anna, weiß wie eine Statue, sanft wie ein Schatten, ahnungsvoll wie Kassandra. Und da ist die alte Amme der Anna.

Erster Akt. Ein weiter Saal, mit dem Blick auf die cyklopischen Mauern und auf das Löwentor. Statuen, Trümmer, Reste einer versunkenen Schönheit. Das junge Mädchen liest der blinden Frau aus der Antigone vor.

O, Eros, Allsieger im Kampf!
Du, der sich stürzt über die Beute,
Der Nachts auf schlummernder Jungfrau
Zartblühenden Wangen webet:
Fern über Meer schweifst du, besuchst
Ländliche Wohnstätten;
Und kein ewiger Gott kann dir entrinnen,
Kein Sterblicher auch, des Tages Sohn;
Der Ergriff'ne raset.

Die Blinde klagt über die ewige Nacht, die auf

ihr liegt. Sie fürchten, daß der Forscher durch das ruhelose Graben in dieser verfluchten Erde krank geworden sei. Wir erfahren, daß er, sonst so gut und sanft, jetzt die Schwecher flieht. Auch Annens Gatte, der Dichter Alessandro, ist anders, als er sonst war. Er verschließt sich vor Anna; sie liegt vor seiner Seele wie eine Bettlerin vor der Tür. Wir erraten bald, daß er das Mädchen liebt, und daß die Frau es weiß. Er kommt und erzählt von der Ebene von Argos, durch die er geritten ist, und wir fühlen, wie es ihn geheimnisvoll zum Mädchen zieht. Da wird draußen geschrieen, Leonardo erscheint, der Forscher, weiß von Staub, triefend von Schweiß, wankend von Angst: die Gräber sind gefunden, das Gold, die Leichen, das unermeßliche Gold! Er schildert es fiebernd, er will gleich wieder hin. Die Schwester hält ihn zärtlich zurück.

Zweiter Akt. Bei Leonardo. Hier sind alle Schätze der Gräber aufgestellt. Aller Glanz, der einst Agamemnon und Kassandra geschmückt. Hier gesteht Alessandro dem jungen Mädchen seine Liebe. Sie wehrt sich. Sie denkt an seine arme Frau. „Es gibt Dinge, die stärker sind, als der Tod. Der Tod könnte uns nicht so trennen, als uns diese Dinge trennen. Diese heiligen Dinge!“ Er aber fühlt, daß sie ihn liebt. Er will sie küssen. Sie stößt ihn zurück und schreit auf. Anna kommt mit der Amme. Sie sprechen wieder von den Gräbern, von den Toten, von Kassandra. Leonardo erscheint, und als er dann mit dem Freunde allein ist, gesteht er ihm, wie

furchtbar ihm der Sinn verwirrt ist, wie er vergeblich gegen das Gift ringt, wie er seine Schwester nicht mehr sehen kann, weil er sie liebt, nicht mit dem reinen Gefühle des Bruders, sondern mit infamer Begierde.

Dritter Akt. Im Zimmer des ersten. Anna mit der Amme. Die Blinde glaubt, alles zu wissen. Sie fühlt, daß ihr Gatte und das Mädchen sich lieben. Sie will ihr Glück nicht hemmen. Leonardo kommt und sie spricht zu ihm von den beiden. „Wer bin denn ich, was kann denn so ein armes, halbtotes Phantom noch wert sein?" Und aus ihren stillen, entsagenden Worten erfährt Leonardo erst von der Leidenschaft der Schwester. Er stürzt rasend ab. Die Schwester kommt. Sie will schwören, daß sie rein bleiben wird, beim Gedächtnis ihrer Mutter, beim Haupte ihres Bruders. Aber Anna duldet nicht, daß sie schwört; es wäre eine Sünde gegen das Leben. Und sie lesen wieder in der Antigone, wie die Greise singen:

Würdig des Ruhms und mit Ehren gekrönt
Wandelst du hin, dort in der Toten Gemach.
Nicht zehrende Krankheit raffte dich hin,
Noch traf dich ein Schwert, das Rache gezückt;
Nach eigener Wahl, und lebend, wie sonst
Kein Sterblicher, gehst du zum Hades.

Vierter Akt. Dasselbe Zimmer. Leonardo ist entschlossen, seine Schwester zu töten. Es muß sein, es gibt keine andere Rettung; die Begierde verschlingt ihn sonst. Die Schwester kommt und ent-

deckt sich ihm. Sie bekennt ihre Liebe für den Freund. „Sage mir, was ich tun soll, führe mich fort. Oder laß uns allein hier bleiben. Ich bin bereit, Dir in allem zu gehorchen. Ich will allein mit Dir sein, wie einst, hier oder anderswo. Ich will Dir überallhin folgen, ohne eine Klage. Aber nur schnell, schnell! Morgen schon. Wenn Du nicht willst, wenn Du zögerst, bist Du an allem schuld, was geschehen könnte.“ Bleich hörte Leonardo sie an. Dann sagt er: „Komm! Gehen wir noch zur Quelle des Perseus hinauf.“ Sie entfernen sich. Anna kommt mit der Amme, dann ihr Gatte, dem sie nun sanft erzählt, wie sie schon mit dem Mädchen und mit Leonardo gesprochen hat, ohne zu klagen, ohne sich zu erniedrigen. Alessandro, der ja von Leonardos infamer Liebe weiß, fährt entsetzt auf. Wo sind sie? Und er stürzt in einer wilden Ahnung fort, sie zu suchen.

Fünfter Akt. An der Quelle des Perseus. Leonardo und der Freund an der Leiche des Mädchens. Leonardo fühlt sich durch ihren Tod gereinigt und entsühnt. „Welcher Mensch auf Erden wird je sagen können, daß er ein menschliches Wesen so liebt, wie ich diese liebe! Auch Du nicht. Du liebst sie nicht, wie ich sie liebe. Keine Liebe auf Erden ist der meinen gleich. Meine ganze Seele ist ein Himmel für diese Tote. Wer hätte für sie getan, was ich getan? Hättest Du gewagt, Du, dies Schreckliche zu erfüllen, um ihre Seele vor dem Entsetzen zu retten, das sie bedrohte?... Angebetete! O, daß wir mit

allem unseren Blut Dein bleiches Antlitz entzünden könnten, daß Du nur einmal, ein einziges Mal noch, die Augen öffnen und uns sehen und den Schrei unserer Liebe und unseres Schmerzes hören möchtest! Schwester, meine Schwester!" Anna kommt. Sie wollen ihr das Furchtbare verbergen. Sie tastet sich vor, sie streift mit dem Fuße die Leiche, sie berührt sie, das Antlitz, die Haare, die noch feucht vom tötlichen Wasser sind, und sie schreit auf: Ich sehe, ich sehe!

6. April 1902.

Aus der Erzählung der Città morta in meinem gestrigen Feuilleton hat man wohl schon gemerkt, daß die Blinde, welche die Duse darin gibt, durchaus auf einen einzigen Ton der Milde und Entsagung gestimmt und also eigentlich, schauspielerisch gesprochen, eine ganz „undankbare" Rolle ist. Desto stärker läßt gerade sie, wie etwa nur noch die Silvia Settala in der „Gioconda", uns die ganz einzige Entwicklung empfinden, durch welche die Duse zum höchsten Beispiel für alle nach dem Schönen verlangenden Seelen unserer Generation geworden ist. An ihrem Falle wird man einst unsere Geschichte zeigen. Sie begann mit einer ungeheuren Leidenschaft für die émotion forte, die sensation rare; sich ganz in einen wilden Moment zu pressen und diesen, noch rauchend, mit aller Lava herauszuschleudern, war ihre Lust und sie hat so eine Wut

des Ausdruckes und einen Zwang über unsere Nerven erreicht, die das Theater vor ihr nicht gekannt hat. Aber nach wenigen Jahren sahen wir sie, die inzwischen zur Kaiserin aller Sehnsucht von Europa ausgerufen worden war, auf einmal, seltsam beklommen, wie geheimnisvoll verwirrt, enttäuscht, ermüdet, bange, fast an sich irre werden: sie hatte angefangen, ein Höheres zu ahnen, eine Kunst, die den Taumel verschmäht, die nicht mehr verwirren und betäuben will, die das Maß und die Form, die Freude an einer schönen Gleichheit des Gemütes und die Gnade der inneren Sammlung gefunden hat, eine so leise auftretende, gleichsam auf der Seele gehende Kunst, daß man an das chinesische Mädchen im Märchen denkt, das so leicht und zierlich war, daß es sich, erzählt Goethe, auf einer Blume wiegen konnte, ohne sie zu knicken. Nun sind die wilden Töne erloschen, die Eruptionen verdampft und die einfachsten Mittel genügen nun: ein Schatten auf der weißen Stirn, ein Zucken oder Huschen um den Mund, eine ganz leise fließende Flexion in der Stimme. Diese unsäglich schamhafte und stille Kunst liegt wie ein zitternder Teich mit Nenupharen im Monde da, so verklärt und von einer solchen limpidezza, daß das Schauspiel zur Andacht wird. Wir fühlen hier, daß Schönheit durch ihre bloße Existenz ein Glück ist. Wir haben vergessen, daß diese arme Anna nichts tut und eigentlich immer dasselbe sagt. Wir möchten Stunden lang, Nächte lang, unser Leben lang stumm so sitzen dürfen, in die Wonne versunken,

den Zauber ihrer Linien zu schauen, der Musik ihrer Lippen zu lauschen. Wie schon als Silvia Settala, hat sie als diese Blinde jenen reinsten Ausdruck der Güte, den Schiller an der Natalie so bewundert hat, welche „die Liebe als einen Affekt, als etwas Ausschließendes und Besonderes gar nicht kennt, weil die Liebe ihre Natur, ihr pernamenter Charakter ist". Und man erschrickt fast, wenn dann der Vorhang fällt und es licht im Saale wird, und fröstelt, sich unter lauten Leuten zu finden, und unwillkürlich fällt mir ein, was sie mir, mit ihrer süßen, von Sehnsucht glühenden Stimme, vor zwei Jahren gesagt hat: „Ein Theater, das ganz anders wäre, als was man heute Theater nennt! Ein Tempel der Nation, eine Stätte des großen Friedens und der reinen Freiheit! Dahin kämen die Menschen wie zu einem Feste des Lebens, um sich von allem Hasse, von jeder Niedrigkeit zu reinigen, um alles zu vergessen, was die Seele bekümmert und bedrückt, um aufatmend gut zu werden und schön zu sein. Und da stünde der Schauspieler wie ein Priester, wie ein Seher, mit frommen Geberden beglückende Worte verteilend, königlich ausstreuend, was die Dichter in seine Hände gelegt." Ihr Traum eines teatro d'Albano — „sul colle romano un teatra di marmo"! Unser Traum von Darmstadt! Uns war es nicht beschieden. Wird sie ihn erfüllen? Sie hat sich, ihr ganzes Leben lang, alles mit einer solchen Kraft erzwingen, was sie will, daß wir es hoffen

Kraft erzwungen, was sie will, daß wir es hoffen dürfen.

3. Mai 1902.

Die Duse hat gestern wieder ihre unvergleichliche Anna in der „Città morta“ gespielt. Dies erlaubt mir, noch einiges über D'Annunzio nachzutragen, was mir wichtig ist, weil ich das Gefühl habe, daß man bei uns und in Berlin seine Bedeutung für die tragische Kunst noch immer verkennt. Er wird von vielen als ein bloßer Dekorateur mit Worten angesehen und man läßt ihn das Mißtrauen der Deutschen vor der schönen Rede entgelten. Da muß denn doch einmal daran erinnert werden, daß die schöne Rede, so wenig sie allein, ohne Handlung, tragisch wirken kann, dennoch zum tragischen Wesen gehört. Das Trauerspiel ist nämlich, hat schon Aristoteles gesagt, die Darstellung einer würdigen und geschlossenen großen Handlung ἡδυσμένῳ λόγῳ, in verschönter Sprache, worunter ich, fährt Aristoteles fort, eine Sprache verstehe, „welche Rhythmus, Harmonie und Maß hat“. Nur dadurch wird ja das eigentliche tragische Problem gelöst, welches darin besteht, daß uns der Anblick von Begebenheiten, vor welchen wir uns im Leben entsetzen würden, Freude machen soll. Naturalistisch dargestellt, wirken sie wie das Leben selbst, erschreckend, betäubend, verwüstend. Nur die Sprache des Dichters ist es allein, welche die Kraft hat, das Gräßliche in Schönheit zu

verwandeln, worin eben das Geheimnis der tragischen Läuterung liegt. Wir wollen dem Naturalismus nie vergessen, daß er uns aus den Scherzen der Epigonen gerettet hat. Durch ihn ist die tragische Kunst überhaupt erst wieder möglich geworden. Nur müssen wir jetzt endlich erkennen, daß, um aus einem starken Melodram eine Tragödie zu machen, die „verschönte Sprache“ notwendig ist, welche allein, wie Jacob Grimm in der Rede auf Schiller gesagt hat, „den des Lebens Geheimnisse aufdrehenden Schlüssel“ reichen kann. Aber es ist wohl nicht nur die hohe Sprache D'Annunzios, welche die naturalistische Gewohnheit verletzt. Man klagt auch, die Menschen, die er zeigt, seien zu „künstlich“. In der Tat sind sie anders als die des Naturalismus, der sich immer nur an die ganz primitiven gehalten hat. Der D'Annunzio der Città morta und der Gioconda stellt Menschen von einer besonderen Kultur dar, welchen alles gleichgültig ist, was nicht ihre Seele betrifft, und welche daran zugrunde gehen, daß ihr Geist, aus welchem allein zu leben sie entschlossen sind, doch das Primitive nicht bändigen kann. Solche Menschen sind selten, sagt man. Leider. Aber schließlich gibt es solche Menschen und es ist nicht einzusehen, warum, wenn der Hunger nach Brot ein Thema der Kunst sein kann, es der nach innerer Schönheit nicht sein dürfte. Und gerade die Deutschen sollten das zugeben, da doch die Darstellung von Fragen, Zweifeln und Sorgen der Kultur zu ihrer Tradition gehört. Auch die

Iphigenie, der Tasso, die beiden Leonoren sind ganz „künstliche“ Menschen, welche alle Leidenschaft in Geist zu verwandeln und diesen gegen das Primitive zu behaupten trachten. Man hat damals auch vom Tasso gemeint, es scheine „das Interesse an diesem Drama mehr durch die Kunst aufgedrungen als natürlich“, womit ganz dasselbe ausgesprochen ist, was heute viele gegen D'Annunzio empfinden. „Künstlich“ ist alle Sitte, aller Geist, alle Kultur, immer nur gewaltsam der Natur abgerungen, und die ganze Entwicklung der Menschheit geht dahin, nicht dieses Künstliche zu verleugnen, sondern es, wie Grillparzer einmal sagt, „durchzumachen und auf der anderen Seite wieder ins Einfache und Natürliche herauszukommen“.

* *
*

Im Circolo Academico Italiano las neulich der römische Poet Adolfo de Bosis aus seinen Gedichten vor. Er begann mit einer Conference oder eigentlich mehr einer Rhapsodie über die Poesie, die ihm die Stimme der menschlichen Sehnsucht nach freieren, höheren und reineren Formen des Lebens ist; er glaubt, sie drücke immer die Aspirationen des Volkes zum Guten aus, und träumt von einer Zeit der wahren Demokratie, in welcher alle Menschen zu Dichtern geworden sein würden. Dies mit den schönsten Worten in einem heißen und leidenschaftlichen Tone vorgetragen, mit großen Blicken auf die Poeten der Vergangenheit und einer sonoren

Wendung zu D'Annunzios strahlender Gestalt, riß die lauschende Jugend zu vehementer Begeisterung hin. Von den drei Gedichten, die er dann sprach, „Inno alla terra“, „Ad un macchinista“, „Krüger“, ist das zweite das stärkste, das einen Maschinisten schildert, der seinen Zug durch die Nacht steuert, und das, wie Viktor Hugo liebt, sich von einem einzelnen Falle aus zu den höchsten Iden der Zeit erhebt. Er las es mit einer ungewöhnlichen Empfindung für die Musik der Worte, in einer süßen Ergriffenheit, der sich kein Hörer entziehen konnte. Das Publikum jauchzte ihm stürmisch zu, und es war allerliebst, Eleonora Duse dalle belle mani, wie Gabriele sie genannt hat, mit dem Fanatismus eines verzückten kleinen Mädchens in diese schönen Hände klatschen zu sehen.

Lebendige Stunden.

(Vier Einakter von Arthur Schnitzler: „Lebendige Stunden“, „Die Frau mit dem Dolche“, „Die letzten Masken“ und „Literatur“. Zum erstenmal aufgeführt im Carl-Theater am 6. Mai 1902. Erste Vorstellung des Berliner Deutschen Theaters.)

In einem kleinen Garten vor Wien. Gegen Abend. Es herbstelt. Borromäus, der Gärtner, gräbt um. Anton Hausdorfer kommt aus dem Hause, ein pensionierter Beamter. Er ist sehr traurig, seit vor ein paar Wochen die Frau Hofrätin gestorben ist, die er viele Jahre lieb gehabt hat. Borromäus fragt nach dem Herrn Heinrich, ihrem Sohne. Der

sei verreist, um sich ein wenig zu erholen; er muß doch wieder arbeiten können. Und in einem merkwürdigen Ton, der uns befremdet, setzt der Beamte hinzu: „Ein Dichter! Wissen Sie, was das heißt? ... Das ist schon eine andere Art von Mensch wie unsereiner, Borromäus. Wenn so einer in Pension geht, kann's passieren, daß die Stelle recht lang unbesetzt bleibt. Ja, so einer muß auf sich schauen, das ist er der Welt schuldig — verstehen S', Borromäus? ... Haben Sie denn gar nichts bemerkt am Heinrich? Haben Sie denn nie den Schein um seinen Kopf bemerkt? Na, seh'n Sie!" Da tritt Heinrich in den Garten. Er ist früher zurückgekehrt, als er gedacht hat. Er war zuerst in Salzburg, das wahrhaftig eine Stadt des Trostes ist, mit seinem reizenden Rococogarten in Hellbrunn, wo er schon vor Jahren einmal von einem tiefen Schmerze genesen ist. Diesmal war es freilich nichts, keine Spur von Erleichterung. Der Beamte bemerkt: „Es gibt also Fälle, wo Hellbrunn nicht wirkt." Heinrich ist dann nach München, in die alte Pinakothek, zu seinen geliebten Dürer und Holbein. Da hat er zum ersten Male nach langer, nach sehr langer Zeit wieder aufgeatmet. Aber das war auch nur ein Moment. Kaum auf der Straße, hat er sich wieder so leer und wirr gefühlt, als wäre alles in ihm vernichtet. Er kann nicht mehr arbeiten! Seit zwei, drei Jahren schon nicht mehr, seit der Erkrankung der Mutter. Ein geliebtes Wesen, eine Mutter leiden sehen, so leiden und wissen, daß sie

dem Tode entgegensiecht und daß sie es ahnt! Die Erinnerung macht ihn weich: Wenn ich sie nur noch einmal, nur für einen Abend wieder hier sitzen sähe, wie vieles gäb' ich dafür hin! Was? fragt der Alte bitter. Und Heinrich, nicht ohne leise zu zögern: Es ist mir, als wenn ich meine ganze Zukunft, als wenn ich alles, was ich noch leisten, alles, was ich noch erreichen will, dafür hingeben könnte. Worauf der Alte: Sei nicht bös, Heinrich, das glaubst du selber nicht. Er glaubt an den Schmerz der Herren Dichter nicht; er kennt sie alle, er weiß, wie sie sind. Er hat einmal so einen Kollegen im Amt gehabt, einen Musiker, der, während sein kleiner Bub im selben Zimmer aufgebahrt gelegen, beim Klavier gesessen ist und gespielt hat — „und er spielt und hört nicht auf, wie ich komme, sondern nickt mir zu, und wie ich hinter ihm stehe, sagt er leise: Hören Sie, Herr Hausdorfer, das ist für mein armes Buberl; grad ist mir die Melodie eingefallen. Und das tote Kind liegt daneben im Sarg. — Ja. Mir ist es über den Rücken gelaufen." Heinrich versteht ganz gut, daß viele und gerade sehr vortreffliche Menschen solchen Dingen gegenüber eine Art Grauen empfinden mögen. Hausdorfer nickt: „Grauen — ja. Das wird schon das rechte Wort sein." Aber, wendet Heinrich ein, sagen Sie selbst, Herr Hausdorfer: sind die Leute nicht eigentlich beneidenswert, denen es so schnell gelingt, sich hinauszuretten — in ihren Beruf, in ihre Kunst? Die vielleicht sogar die wunderbare Fähigkeit haben,

ihren Schmerz in ihrer Weise zu gestalten, statt ihn in nutzlosen Tränen hinströmen zu lassen? Und da Hausdorfer höhnt: Gestalten — weckt das die Toten wieder auf?, fährt er fort: „So wenig als die Tränen. Ich sage auch nicht, daß die Freude an der Arbeit das Leid über ein entschwundenes Wesen aufwiegt. Aber ist es nicht endlich das einzige, was uns übrig bleibt: arbeiten? Werden Sie nicht Ihren Garten pflegen wie zuvor? Und ich — ja, ich ersehne den Tag, da ich wieder fähig sein werde, etwas Ordentliches zu schaffen wie früher einmal. Ins Unabänderliche müssen wir uns fügen.“ Aber nun wird der Alte geheimnisvoll: es war nicht unabänderlich. Und allmählich rückt er heraus: die Hofrätin hat sich getötet, seinetwegen, für ihren Sohn, weil sie gemerkt hat, daß ihn ihre Krankheit in seinem Beruf gestört hat, daß er nicht mehr arbeiten konnte, daß er Angst um sein Talent bekommen hat, um ihn zu befreien — hier ist ihr letzter Brief an ihn, der es beweist! Heinrich taumelt, erschüttert. Aber warum hat der Alte es ihm gesagt, da ihn die Mutter doch ausdrücklich beschworen hat, dem Sohne nichts zu verraten? Warum? Und er fährt ihn heftig an: „Sie haben durch Ihre Verfügung den ganzen Sinn dieses freiwilligen, dieses Opfertodes zerstört. Ihr Wille war es nicht, daß ich mich als Mörder fühlen, als ein Verdammter auf der Welt herumgehen sollte! Und Sie werden vielleicht später selbst empfinden, daß Sie nicht nur an mir, sondern auch an ihr ein Unrecht begangen

haben, das beinahe das meine aufwiegt." Er wird seine ganze Kraft brauchen, damit fertig zu werden und sich aufzuraffen — das ist ja sein Recht, wohl sogar seine Pflicht, da er doch nur die Wahl hat, entweder sich selbst zu töten oder den Beweis zu versuchen, daß seine Mutter nicht vergeblich gestorben ist. Und wieder bricht der Alte in seiner dumpfen Wut los: „Heinrich! Vor einem Monat hat Deine Mutter noch gelebt, und Du kannst so reden? Für Dich hat sie sich umgebracht, und Du gehst hin und schüttelst es von Dir ab? Und in ein paar Tagen nimmst Du's vielleicht hin, als wär' es ihre Schuldigkeit gewesen? Hab' ich nicht recht: seid ihr nicht einer wie der andere? Hochmütig seid ihr — das ist es: hochmütig, alle, die Großen wie die Kleinen! Was ist denn Deine ganze Schreiberei, und wenn Du das größte Genie bist, was ist sie denn gegen so eine Stunde, so eine lebendige Stunde, in der Deine Mutter hier auf dem Lehnstuhl gesessen ist und zu uns geredet hat oder auch geschwiegen — aber da ist sie gewesen — da! und sie hat gelebt, gelebt!" Und wieder muß der Dichter sich behaupten: „Lebendige Stunden? Sie leben doch nicht länger als der letzte, der sich ihrer erinnert. Es ist nicht der schlechteste Beruf, solchen Stunden Dauer zu verleihen, über ihre Zeit hinaus. — Leben Sie wohl, Herr Hausdorfer. Ihr Schmerz gibt Ihnen heute noch das Recht, mich mißzuverstehen. Im Frühjahr, wenn Ihr Garten aufs neue blüht, sprechen wir uns wieder. Denn auch Sie leben weiter."

Der Vorhang geht wieder auf und wir erblicken einen kleinen Saal in einem Museum. Bilder der italienischen Renaissance. Eines stellt eine sehr schöne Frau in weißem Kleide vor, einen Dolch in der erhobenen Rechten, mit einem Blick zum Boden, als läge dort wer von ihr ermordet. Der Saal ist leer. Ein Diener geht langsam vorbei. Dann kommt Pauline, um Leonhard hier zu treffen, den sie — liebt? Nein, sie liebt ihren Mann, den berühmten Dichter, von dem man heute wieder überall spricht, nach dem Erfolge seines neuen Stückes. Sie müßte ihn darum hassen, meint Leonhard, gerade für dieses Stück, in dem sie vorkommt und der Gatte und sein Verrat und ihre Verzweiflung und seine Rückkehr und ihr Verzeihen und alle ihre Geheimnisse, schamlos der Neugier des Pöbels hingebreitet. Wie kann sie einen Mann noch lieben, dem sie und ihr ganzes Schicksal nichts zu bedeuten hat als eine Gelegenheit, seinen Witz oder allenfalls sein Genie zu zeigen? Vielleicht, sagt Pauline, hat mein ganzes Leben gar keinen andern Sinn gehabt. Aber dann, wenn sie den Gatten liebt, warum hört sie dann die Beteuerungen Leonhards an? Warum ist sie dann hieher gekommen, heute und vorgestern und vor acht Tagen? Warum bebt sie, wenn ihr Knie das seine berührt, warum werden ihre Blicke feucht, wenn er zu ihr spricht? Aber sie schneidet diese heftigen Fragen ab: nie, sie hat ihn nie geliebt, nie, wenn es auch eine Zeit gab, wo sie bereit gewesen wäre, seine Geliebte zu werden — aber das

ist vorbei, er hat es versäumt, es wird nicht wiederkommen. „Andere Frauen sagen in meinem Fall: ich hege für Sie die Liebe einer Schwester, einer Freundin — verlangen Sie keine andere. Ich, Leonhard, sage Ihnen, daß ich so ziemlich alles für Sie fühle, was Sie sich nur wünschen könnten, nur Freundschaft nicht, bei Gott, nein!" Und plötzlich hält sie ein und fragt, wie verloren: „Hab' ich Ihnen nicht das schon einmal...?" Und da Leonhard auffährt, sie habe nie zuvor noch so zu ihm gesprochen, immer noch wie im Traume: „Sonderbar — mir war doch ganz..." Doch sie schüttelt die seltsame Lähmung ab und ist nun wieder ganz sicher: sie reist morgen mit ihrem Gatten fort, sie hat ihm heute alles gestanden ... daß sie in Gefahr ist, wenn er sie nicht fortbringt. Leonhard erschrickt: „Und Sie glauben, er wird Ihnen jemals diese Regung verzeihen? Er ist ein Mann, und wir alle sind eitel. Er ist ein Dichter und tausendmal eitler als wir alle. Er wird Sie Ihr Leben lang büßen lassen. Er wird Sie so bitter peinigen, als wenn es geschehen wäre." Wär' es geschehen, antwortet Pauline, so würde er mich umbringen. Und Leonhard: „Was fällt Ihnen ein? Er macht ein neues Stück daraus und am Ende ist er Ihnen noch dankbar." Und Pauline: „Möglich. Er wäre der Mann, beides zu vereinigen." Aber jetzt nichts mehr davon. Sie wollen lieber die Bilder ansehen, das Bild der weißen Frau, die ihr so ähnlich sein soll. Sie hat es früher

schon betrachtet. Leonhard hat gesagt, es gleiche ihr geradezu, abgesehen von dem Dolch. Warum „abgesehen"?, meint sie, man kann nicht wissen. Sie fühlt sich sehr wohl hier, bei diesen Italienern, fast wie zu Haus — ihre Mutter stammt ja aus Florenz, also vielleicht: eine ferne Erinnerung, wer weiß? Und jetzt betrachtet sie das Bild erst genauer, während Leonhard leidenschaftlich in sie dringt, heute abends zu ihm zu kommen. Von wem ist das Bild? Der Katalog sagt: Unbekannter Maler, starb um 1530. Und Pauline starrt immer hin, während draußen die Glocken Mittag läuten. Und plötzlich sagt sie: „Ich bin es, ich bin es selbst. Erkennen Sie mich nicht? Und hier im Schatten, der tote Jüngling — Sie! Erinnern Sie sich nicht, Leonhard? Lionardo, erinnerst Du dich nicht?" Und es ist dunkel geworden, noch tönen die Glocken, dann verstummen sie, es wird wieder hell, die Bühne hat sich verwandelt: wir sehen in das Atelier des Meisters Remigio; Morgengrauen; Lionardo auf dem Boden; Paola kommt, weiß gekleidet, ganz jenem Bilde gleich, geht zur Staffelei, zieht den Schleier weg, es ist dasselbe Bild, unvollendet, noch ohne die Hand mit dem Dolche. Paola hat ihren Gatten, der in Florenz weilt, diese Nacht mit seinem Schüler Lionardo betrogen. Jetzt ekelt sie. Sie wird Remigio alles gestehen; sie will kein Geheimnis mit jenem haben. Noch beschwört er sie, von ihrem Wahn zu lassen, da tritt der Gatte schon ein. Er will heiter auf sie zu. Sie wehrt ihm:

Gib Acht, daß du nicht vorschnell mich umarmst,
Der hier war mein Geliebter heute Nacht.

Remigio befiehlt gelassen: Geh, Lionardo! Aber der schreit auf:

Töte mich Remigio!
Ich nehme keine Gnade von Euch an!

Remigio gewährt es ihm nicht:

Wer haßt, mag töten — töten mag, wer liebt!
Gleichgültigkeit greift nach der Waffe nicht.
Das Glas zersplittr' ich nicht, das ärmlich schlechte,
Daraus ein Kind verbot'nen Trank genoß.
Daß dir die Gabe des Bewußtseins ward,
Macht mir aus dir nichts and'res, als du bist,
Erbärmlich, zufäll'ges Instrument.

Rasend vor solcher Schmach, schwört Lionardo, ihn zu töten. Paola schreit auf: Laß ihn nicht fort, er hält den Schwur, Remigio! So wahr ich lebe, beteuert Lionardo. Und Paola: Ja, so wahr Du lebst! Und sie eilt auf ihn zu und stößt ihm den Dolch in den Hals. Lionardo sinkt, Paola starrt, den Dolch erhoben, den Blick auf ihm, wie in jenem Bilde. Aber Remigio spricht, gefaßt, beinahe heiter:

War dies der Sinn? Ist mein Gebet erhört,
Daß für mein Bildnis mir Erleuchtung werde?
Ja, so vollend' ich's! Der du dies gefügt,
O Himmel, eine Stunde lang gewähre
Der Seele Frieden, Ruhe dieser Hand!

Er versperrt die Tür und tritt an das Bild, Paola starrt. Da verdunkelt es sich, jene Glocken ertönen, rasch ist die Bühne verwandelt: der kleine Saal, das Bild, Pauline mit Leonhard. Dieser fragt: Was ist Ihnen, Pauline? Sie scheint zu

erwachen, sie sieht sich um, und der Dichter merkt an: „In ihren Zügen drückt sich allmählich die Überzeugung aus, daß ein Schicksal über ihr ist, dem sie nicht entrinnen kann.“ Und so läßt er sie zu Leonhard, indem sie ihm die Hand reicht und ihm ernst und fest ins Auge sieht, „nicht mit dem Ausdruck der Liebe, sondern der Entschlossenheit“ sagen: Ich komme! Dann geht sie rasch. Das verlockend wirre Spiel, wie dunkles Wasser tief, ist aus.

Und der Vorhang geht wieder auf und da ist ein „Extrakammerl“ im Allgemeinen Krankenhaus. Carl Rademacher, ein verkommener und verbrauchter alter Journalist, und Florian Jackwerth, ein Komödiant, beide sterbend. Jener weiß es, und er hat nur noch einen Wunsch: noch einmal, bevor alles vorbei ist, seinen Freund Alexander Weihgast zu sehen, den berühmten Dichter Weihgast. Der Sekundarius verspricht ihm, diesen zu holen. Und nun wartet er, fieberisch erregt. Ah, wird ihm das wohl tun! Dann stirbt er gern, wenn er erst mit dem abgerechnet hat! „Wenn er nur kommt... wenn er nur kommt! Ich bitt' dich, mein Herrgott, wenn du mich auch vierundfünfzig Jahre lang im Stich gelassen hast, gib mir wenigstens die letzte Viertelstunde noch Kraft, daß es sich ausgleicht, so gut als es geht. Laß mich's erleben, daß er da vor mir sitzt — bleich, vernichtet — so klein gegen mich, als er sich sein Leben lang überlegen gefühlt hat... Ja, mein lieber Jackwerth, der, den ich da erwarte, das ist

nämlich ein Jugendfreund von mir. Und vor fünfundzwanzig Jahren und auch noch vor zwanzig Jahren waren wir sehr gut miteinander, denn wir haben beide auf demselben Fleck angefangen, nur daß wir dann einen verschiedenen Weg gegangen sind, er immer höher hinauf und ich immer tiefer hinunter. Und heut' ist es so weit, daß er ein reicher und berühmter Dichter ist und ich bin ein armer Teufel von Journalist und krepier im Spital. Aber es macht nichts, es macht nichts — denn jetzt kommt der Moment, wo ich ihn zerschmettern kann ... und ich werd' es tun! Wenn er nur kommt — wenn er nur kommt! Ich weiß, Herr Jackwerth, heute nachmittags war Ihre Geliebte bei Ihnen — aber was ist denn alle Glut, mit der man ein geliebtes Wesen erwartet, gegen die Sehnsucht nach einem, den man haßt, den man sein ganzes Leben lang gehaßt hat und dem man vergessen hat es zu sagen!" So speit er seinen Neid aus, und der Komödiant, der ihm mit dem grimmigen Eifer des Raté zuhört, hat einen tückischen Einfall: sie wollen vorher eine Probe abhalten, damit es dann besser geht, damit er seine Sachen richtig zu „bringen" weiß — gleich jetzt, der Komödiant will den Dichter markieren. Und er setzt sich in Positur: „Du spannst mich auf die Folter, alter Kumpan. Was wünschest Du mir mitzuteilen?" Wie sich eben ein Komödiant einen Dichter reden denkt. Und nun legt der Journalist los: wie er den Dichter haßt, weil er ihn kennt — und „mein

lieber Freund, nicht nur ich kenne Dich wie tausend andere, auch Dein geliebtes Weib kennt Dich besser als Du ahnst und hat Dich schon vor zwanzig Jahren durchschaut ... und ich weiß es besser als irgend einer, denn sie war meine Geliebte zwei Jahre lang, und hundertmal ist sie zu mir gelaufen, angewidert von Deiner Nichtigkeit und Leere, und hat mit mir auf und davon wollen. Aber ich war arm, und sie war feig, und darum ist sie bei Dir geblieben und hat Dich betrogen! Es war bequemer für uns alle.“ Ah, welche Wollust, ihm das ins Gesicht zu schreien! Und da kommt Weihgast auch schon, der Komödiant tritt ab, die Probe ist aus, nun wird es ernst. Weihgast ist sehr freundlich mit dem armen Freunde; er steht ihm in jeder Weise zur Verfügung. Es tut uns eigentlich ein bißchen leid um ihn, da wir wissen: gleich wird jetzt Rademacher reden. Aber er redet noch nicht gleich. Weihgast will ihn auf alle Weise trösten, und um ihm was angenehmes zu sagen, meint er: „Ich bin ein wenig befangen, ich will es Dir gestehen; denn, äußerlich betrachtet, möchte man wohl glauben, daß ich derjenige bin, dessen Los besser gefallen ist. Und doch — wenn man die Sache so nimmt, wie sie ja doch eigentlich genommen werden muß —, wer hat mehr Enttäuschungen erlebt? Immer der, der scheinbar mehr erreicht hat. — Das klingt paradox, und doch ist es so. — Ah, wenn ich Dir erzählen wollte ... nichts als Kämpfe, nichts als Sorgen. — Ich weiß nicht, ob Du die Bewegung

der letzten Zeit so verfolgt hast. Nun stürzen sie über mich her... Wer? Die Jungen. Wenn man bedenkt, daß man vor zehn Jahren selbst noch ein Junger war. Jetzt versuchen sie, mich zu entthronen ... Wenn man diese neuen Revuen liest... Ah, es ist, um Übelkeiten zu bekommen! Mit Hohn, mit Herablassung behandeln sie mich. Es ist jämmerlich! Da hat man nun redlich gearbeitet und gestrebt, hat sein Bestes gegeben — und nun... Ah, sei froh, daß Du von all den Dingen nichts weißt." Sein einziger Trost im Ärger ist noch seine Frau. „Wahrhaftig, bei ihr find' ich mich selbst — den Glauben an mich wieder, wenn ich nahe daran bin, ihn zu verlieren — die Kraft zu schaffen, die Lust zu leben. Und je älter man wird, umsomehr fühlt man, daß dies doch der einzige wahre Zusammenhang ist, den es gibt." Und der andere, der Journalist, schweigt noch immer und lächelt nur manchmal sonderbar. Endlich fragt der Dichter wieder, was er für ihn tun, wie er ihm helfen könne. Da wehrt er ihn ab: „Lass' lass'. Ich brauche nichts — nichts... Ich hab' Dich nur noch einmal sehen wollen, mein alter Freund —, das ist alles. Ja." Und er reicht ihm die Hand, sie sind zu Ende, der Dichter geht. Der Journalist sieht ihm nach: „Wie armselig sind doch die Leute, die auch morgen noch leben müssen... Was hab' ich mit ihm zu schaffen? Was geht mich sein Glück, was geh'n mich seine Sorgen an? Was haben wir zwei miteinander zu reden gehabt? He! Was?... Was hat unsereiner

mit den Leuten zu schaffen, die morgen auch noch auf der Welt sein werden?“ Er sinkt auf den Sessel.

Und noch einmal geht der Vorhang auf. Clemens, ein junger Graf, Margarethe, eine junge Witwe. Sie haben sich gern, sie werden sich heiraten. Sie sind sehr glücklich. Nur daß es ihn manchmal ein bißchen verstimmt, daß sie eine Vergangenheit hat, nämlich eine literarische: sie hat Gedichte gemacht und hat sie drucken lassen. Das ist ihm schrecklich; da kann er eben nicht mit, wie sie sagt. Eigentlich komisch von einem Menschen, der ein Dutzend stadtbekannte Verhältnisse gehabt hat. Aber er meint: „Stadtbekannt hin, stadtbekannt her — ich hab's Niemandem erzählt, ich hab's nicht drucken lassen, wenn mir eine trunken am Hals gehängt ist, und ein jeder hat sich's um einen Gulden fünfzig kaufen können! Darauf kommt's an! Ich weiß ja, daß es Leute gibt, die davon leben; aber ich find' es im höchsten Grad unfein. Ich sag' Dir, mir kommt's ärger vor, als wenn sich eine im Trikot als griechische Statue beim Ronacher hinausstellt. So eine griechische Statue sagt doch nicht Mau! Aber was so ein Dichter alles ausplauscht, das geht über den Spaß!“ Nun, hoffentlich wird sie es nicht mehr tun. Sie hat es aber schon wieder getan: Sie hat sogar einen Roman geschrieben, einen großen Roman, der „sozusagen das Meiste enthält, was über das Meiste zu sagen ist“; und Künigel, der Verleger, ist entzückt davon. Clemens wird wütend. „Daß Du ihn hast schreiben müssen

— gut; aber lesen soll ihn wenigstens keiner. Bring' ihn her, wir wollen ihn ins Feuer werfen." O nein! Übrigens ist es auch gar nicht mehr möglich, der Roman ist schon gedruckt. Da springt Clemens auf und rennt fort. Was hat das zu bedeuten? Verläßt er sie? Will er ihr nur Angst machen? Es läutet, Ah, er kommt zurück, aber nein, er ist es nicht, es ist Gilbert, ein Kollege, einer aus ihrer Vergangenheit, aber er kommt nur als guter Bekannter, er will gar nicht stören, das andere ist ja längst vorbei. Und indem sie plaudern, natürlich sprühend, stellt es sich heraus, daß auch er einen Roman geschrieben hat, und es stellt sich allmählich heraus, daß sie beide denselben Roman geschrieben haben, nämlich um die Briefe herum, die sie damals, als sie sich liebten, miteinander getauscht — sie war so vorsichtig, die ihren immer früher aufzusetzen, und er, die seinen immer vorher abzuschreiben. Wie wird das nun werden? Sein Roman ist natürlich auch schon gedruckt. Das gibt ja einen europäischen Skandal! Und Clemens? „Ja, Clemens hat recht. Ärger als die Weiber beim Ronacher sind wir, die sich in Trikots hinausstellen. Unsere geheimsten Seligkeiten, unsere Schmerzen, alles stellen wir aus! Pfui! Pfui! Mich ekelt ja vor mir!" Da kommt der Graf zurück und erklärt resolut, daß schon alles in Ordnung ist: er hat mit Künigel abgemacht, daß ihr Roman eingestampft wird, bis auf ein einziges Exemplar, das er ihr mitbringt — sie wollen es jetzt gleich zusammen

lesen. Er nimmt das Buch, setzt sich, schlägt es auf. Da ergreift sie es, wirft es ins Feuer und lehnt sich an ihn: „Clemens, wirst Du mir jetzt glauben, daß ich Dich liebe?"

Aber nun kommt das Publikum und verlangt, daß wir ihm sagen sollen, was der Dichter denn mit diesen Stücken sagen will. Darauf ist zu antworten: Wenn wir es könnten, wäre er keiner. Sein Amt ist es eben, uns durch seine Worte mehr fühlen zu lassen, als mit Worten ausgesprochen werden kann. Jeder Gedanke wird, wenn er ausgesprochen wird, eigentlich schon deformiert, weil das Wort ihn abschließt und begrenzt. „Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren," heißt es. Und das ist es gerade, was der Dichter vermeidet, indem es ihm gegeben ist, seine Gefühle zugleich höchst bestimmt und doch höchst fragwürdig darzustellen. Die vier Stücke regen tausend Gedanken und Gefühle in uns auf, aber so, daß jeder und jedes sogleich vom nächsten gelindert und verwandelt wird. Ist nicht abscheulich, was die Künstler tun? Sie treten nackt vor das Publikum hin! Statt zu leiden und sich zu freuen, horchen sie sich aus und machen darüber ein Stück, ein Bild! Ist das Leben nicht mehr, als jemals ein Werk sein kann? Eine lebendige Stunde nicht mehr als alle Gedichte und alle Gemälde der Welt? Ja, aber wer lebt sie denn je, die lebendigen Stunden? Werden sie nicht immer erst in der Erinnerung lebendig? Sind sie es, im Gedichte, im Gemälde ausgedrückt, nicht mehr,

als sie es, erlebt, jemals sein können? Leben wir nicht vielleicht überhaupt nur, wenn wir schaffen? Welch ein Leben aber, das so viel zerstört? Und was heißt Leben endlich, was heißen alle Gewalten des Lebens, Liebe, Haß, Neid, die uns treiben und doch in nichts zerfallen, wenn uns der Tod antritt! Wie verblaßt da jeder Schein, der uns gelockt oder gequält hat, in der Stunde des Todes! Ist sie nicht vielleicht die einzige wahrhaft lebendige Stunde? „Und so lang' Du das nicht hast, dieses: Stirb und werde!, bist Du nur ein trüber Gast auf der dunklen Erde."

Unter den Darstellern ist zuerst Herr Bassermann, der den Remigio vielleicht nicht mit der ganzen Hoheit, welche die Rolle verlangt, den Dichter Weihgast vortrefflich, nur vielleicht um einen Grad zu deutlich in der Ironie, den Grafen Cle aber einfach prachtvoll gab und dabei eine ganz außerordentliche Kraft der Verwandlung bewies, und neben ihm gleich Fräulein Triesch zu nennen, die, seit wir sie zuletzt, vor drei Jahren, im Raimund-Theater sahen, merkwürdig reif und stark im Ausdruck geworden ist. Die Herren Reinhardt, Rittner, Kayßler und Hofmeister schlossen sich in ihrer ja bekannten Weise an. Der Erfolg war sehr lebhaft und laut, am lautesten natürlich nach der heiteren „Literatur". Der Dichter wurde stürmisch immer wieder und wieder gerufen.

---

11. Mai 1902.

Carl-Theater. Gastspiel des Deutschen Theaters. „Die Hoffnung“, ein Seestück in vier Akten von Herman Heyermans, deutsch von Francisca de Graaff. Da heißt es, der Naturalismus sei abgetan, es fehle ihm an Kraft der Handlung, an Geist, an Schönheit der Sprache und die Arme-Leut-Malerei widere uns schon an, uns „Halkyonier“, die la gaya scienza verlangen: „die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmut; die große Logik; den Tanz der Sterne; die übermütige Geistigkeit; die Lichtschauder des Südens; das glatte Meer — Vollkommenheit!“ Und siehe, hier ist ein Stück, das durchaus auf die naturalistische Art das Elend holländischer Fischer malt, ohne eine dramatische Begebenheit, geistlos, mit gemeinen Worten, ein schweres, trübes, peinliches Stück, ganz nördlich, trostlos, wie in einem dumpfen Nebel, und niemand kann sich doch seiner tiefen Wirkung entziehen. Seid behutsam, Rezensenten, die Werke werden immer eurer Forderungen spotten... Die „Hoffnung“ ist ein altes Schiff, das der Rheder Clemens Bos noch einmal hinausschickt. Der alte Schiffsbauer Simon hat gewarnt: es ist morsch, es ist ein „schwimmender Sarg“. Aber der ist ein Trinker und schwätzt viel, und das eine Mal wird es schon noch gehen, man kann da nicht immer so genau sein, der Rheder hat auch sein Risiko, bei schlechtem Fang, wenn ein Netz verloren geht, bei Havarie, Blitzschlag im Mast, auf Grund stoßen und Gott weiß was noch, man muß eben auf Gott ver-

trauen, wir sind alle in Gottes Hand. Darüber darf man nicht viel nachdenken, sonst ginge die ganze Fischerei flöten — man muß es wagen, das ist einmal nicht anders. Das wissen die Fischer alle, und der alte Cobus hat sich eine ganz eigene Philosophie darüber gemacht. „Wenn morgen die Reihe an mich kommt — dann denk' ich: wir müssen alle 'ran — da wäscht uns 's Wasser von der ganzen See nich ab — Gott hat gegeben — Gott hat genommen. — Nu muß man sich das mal klar machen — und nich lachen — Gott nimmt uns und wir nehmen die Fische... Nee, nu mußt du aber nich lachen — lachen is keine Kunst — du mußt dir das mal klar machen. — Wenn ich nu auf dem Heringsfang war — oder auf der Salzreise, dann traut' ich mich manchmal gar nich zu schneiden. Denn, wenn man so 'n Heringskopf mit'm Daumen nach links stößt und mit'm Messer 's Gelbe da 'rausholt, — dann guckt so 'n Tier einen an mit — mit so verständigen Augen — und doch schneid't man zwei Fässer die Stunde... Und Kopfstücke schneiden — eine Tonne Kopfstücke von vierzehnhundert Kabeljauen — das sind achtundzwanzighundert Augen, die einen anseh'n — nix als anseh'n... nur immer anseh'n. — Wie viel Fische hab' ich nich schon totgemacht — 's gab wenige, die so wenig Abfall und so fette Lebern schneiden konnten... Tja, tja — und bange waren sie — bange — sie guckten nach den Wolken, als ob sie sagen wollten: Er hat uns g'rade so gut gesegnet wie euch und — wie kommt das nu? —

Ich sage: Wir nehmen die Fische, und Gott nimmt uns. — Wir müssen alle dran — die Tiere müssen dran — die Menschen müssen dran — und weil wir nu alle dran müssen — müssen wir eigentlich alle mit'nander nich — das 's nu gerade so, als wenn man 'ne volle Tonne in 'ne leere umschöpft." Das muß man nun eben hinnehmen, wie es einmal ist. Freilich, die jungen Leute haben diese Demut nicht mehr, sie fangen zu fragen an, sie lehnen sich auf, wie der wilde Geert, oder sie möchten sich am liebsten aus diesem gräßlichen Geschäft wegschleichen, wie sein Bruder, der feige Barend. In diesem scheint förmlich die ganze verhaltene Angst von Generationen lebendig geworden zu sein, er ist so bange vor dem Fahren, auf dem Lande fürchtet er niemanden, da soll nur einer kommen, aber das Wasser, das furchtbare Wasser — sein Vater ist ertrunken und sein Bruder Joseph und sein Bruder Hendrik; nur nicht auf das Wasser, sonst alles, Sand graben, Halme pflanzen, einsalzen, Maurer werden oder Zimmermann, alles, nur nicht auf das schreckliche Wasser hinaus. Er muß aber doch, die Mutter gibt nicht nach, was soll sonst aus der Familie werden? Und wie sie schilt und droht und fleht, da wird er doch schwach und meldet sich zur „Hoffnung", Geert geht ja auch mit und es muß eben sein. Als dann freilich die Stunde kommt, daß er an Bord soll, da fällt ihn die Angst wieder so entsetzlich an, daß er sich verkriecht, und sich lieber tot prügeln lassen will, als auf das Schiff zu gehen, das nicht

seetüchtig ist. Die Mutter wird zornig: „Vorwärts oder ich schlage dir ins Gesicht!... Gott — was strafst du mich an meinen Kindern — meine Kinder bringen mich an den Bettelstab — ich hab' Vorschuß genommen — und die Polizei is benachrichtigt — und ich darf nich mehr reinemachen geh'n bei Meneer Bos — und — und — dann sollen sie dich nur holen — besser geholt als weggelaufen! — O, o, daß sowas in meiner Familie passieren muß!" So jammert sie, und die Gendarmen kommen und er klammert sich an die Tür. Die Gendarmen brummen: Laß den Türpfosten los! Er kreischt vor Angst: „Schneid't mir die Hände ab!... O Gott, o Gott, o Gott!" Die Mutter heult: „Mach' doch, Junge — mach doch! — Gott wird dich nicht verlassen!" Und sie faßt ihn bei den Händen und macht ihn los, und die Gendarmen schleppen ihn fort auf das Schiff... Nun ist die „Hoffnung" draußen. Die Frauen und die alten Männer sitzen daheim zusammen und warten. Sie erzählen sich alte Geschichten, während der Sturm um die Hütte braust, und fürchten sich und hoffen doch. In diesem wunderbaren dritten Akt begibt sich eigentlich gar nichts, es geschieht nichts, die Menschen zeigen sich von keiner neuen Seite, es wird bloß eine einzige Stimmung dargestellt, aber diese mit solcher Kraft, daß es einen überläuft. Und dann ist die „Hoffnung" versunken, und die Weiber heulen, wie es eben immer ist, und morgen wird ein anderes Schiff ausfahren, mit Männern, die ihre Frauen und Kinder, und mit

Burschen, die ihre Mütter und Bräute zurücklassen, und wer weiß? Das ist nun einmal so... Man würde aber irren, wenn man die starke Wirkung, die dies einfache Stück tut, etwa nur dem Stoffe zuschreiben wollte. Ich glaube, sie ist ebenso gerade der naturalistischen Technik anzurechnen, gegen die man heute etwas ungerecht ist. Die verfährt eigentlich genau, wie die Pointillisten mit den Farben verfahren, welche die Elemente der Wirkungen, also die Lokalfarbe, die Beleuchtungsfarbe, die Reflexfarbe, getrennt nebeneinander setzen und uns so zwingen, selbst an dem Bilde mitzuarbeiten, es gewissermaßen selbst erst fertig zu machen. So wird hier eine Stimmung niemals unmittelbar ausgedrückt, sondern in ihre Flecken zerlegt, die sich in unserem Innern erst vermischen, wodurch wir selbst mitzutun gezwungen werden, was allein vielleicht die Stärke unserer Emotion erklärt. Auch diese Darsteller verfahren ganz ebenso, man könnte sie auch Pointillisten nennen: sie stellen uns keine Gestalt fertig hin, sondern wir müssen uns Punkt um Punkt, Zug um Zug allmählich jede erste selbst zusammensuchen, wodurch gerade vielleicht jene fast andächtige Stimmung entsteht, in welche ihr Spiel viele Menschen bringt. Frau Lehmann, vor allen, ist darin unvergleichlich, einem nach und nach förmlich die ganze Atmosphäre eines Menschen spüren zu lassen, aber auch Herr Rittner, Herr Reinhardt (mit einer merkwürdigen, wie von Leempoels gezeichneten Maske) und Herr Köhler

kommen auf die einfachste Art zu starken Wirkungen, die Frau v. Poellnitz, Fräulein Heims, Frau Eberty und Herr Kayßler klug vorbereiten oder begleiten. Herr Bassermann verblüfft wieder durch den Reichtum an charakteristischen Wendungen, ihre Sicherheit und Schärfe; und eine undankbare Episode gibt Fräulein Reisner sehr intelligent. Der Erfolg war groß, der Beifall laut. Direktor Brahm dankte für den Autor.

2. Juni 1902.

Als Nora ist Fräulein Triesch gleich anfangs nicht ganz so heiter und leicht, wie die anderen die Rolle anzulegen pflegen. Freilich, sie singt und lacht und springt schon auch, geschwätzig und genäschig, aber ein tiefer Ernst, wie ein banges Vorgefühl, hüllt dunkel und dumpf ihre Gestalt ein. Zuerst vermutet man, sie tue dies nur, um die Rolle zu sich herüberzubiegen, da ihr strenges und feierliches Profil, an die Maske der Rachel erinnernd, die großen heißen gierigen Augen und der ganze durch und durch tragische Habitus ihres tief erregten Wesens doch der tändelnden Art des „Singvögelchens" widerstreben. Aber allmählich lernt man darin die hohe künstlerische Absicht verstehen, die sie schon in der ersten Szene an die letzte denken, mit jeder neuen Wendung auf diese zielen und sie mit einer Divination und einer Energie, die man gar nicht genug bewundern kann, so vorbereiten

läßt, daß sie schließlich als das notwendige und unabweisbare Ergebnis dieser Natur wirkt. Die anderen spielen: wie das „Eichhörnchen“ zum Weibe wird; und natürlich läßt sich das gar nicht spielen, und so können wir den Schluß nie begreifen. Hier aber begreifen wir bald: Das ist gar kein „Täubchen“, keine „Lerche“, dafür sieht nur Helmer sie an, der ja die ganze Welt so sieht, wie sie ihm bequem ist, und nur um ihm zu gefallen, verstellt sie sich unwillkürlich, hält ihr wahres Wesen zu, das ernst und leidenschaftlich ist, und gibt sich, sozusagen zum Hausgebrauch, für die Puppe aus, mit der er spielen kann. Wir ahnen das zum ersten Male gleich bei der Begegnung mit Frau Linden. Nora sagt da: „Alle glaubt ihr, daß ich zu etwas wirklich Ernstem nicht tauge.“ Fräulein Triesch spricht das ganz ruhig, aber dabei wird ihre eben noch lächelnde Miene einen Moment lang so hart und starr, daß es durch uns wie ein Blitz schießt: Nein, da ist nicht bloß irgend ein Geheimnis, das sich dieser Frau jetzt auf die Lippen drängt, sondern sie muß unter ihrer gemeinen leichtsinnigen Existenz, welche wir bisher gesehen haben, noch eine tiefere verborgen haben, welche sie sich offenbar noch selbst gar nicht eingestehen will, die aber früher oder später einmal gewaltsam ausbrechen wird. Wie sie nun, da wir die Explosion unabwendbar drohen fühlen, unsere Angst von Szene zu Szene hinzuhalten und zu schüren weiß, bis wir uns allmählich bei uns selbst schon alles gesagt haben, was sie endlich in der großen

Abrechnung mit Helmer sagt, so daß diese dann wie eine ungeduldig ersehnte Befreiung und Erlösung wirkt, dies geschieht mit einer künstlerischen Sicherheit, Reife und Freiheit, der sogar unser Publikum, das sich sonst der Nora noch immer entzogen hat, wie hypnotisiert erlag. Den Helmer spielte Herr Bassermann vortrefflich zum Hjalmar hinüber; hier hatte er die Töne ruhigen Gewissens und guten Glaubens an sich, die neulich seinem Hjalmar fehlten. Den Rank gab Herr Kayßler, die Linden Fräulein Reisner, den Günther Herr Reinhardt.

IV
Deutsches Volkstheater.

König Harlekin.

(Ein Maskenspiel in vier Aufzügen von Rudolph Lothar. Zum erstenmale aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 14. September 1901.)

In einer Novelle des Antonio Francesco Grazzini, der im 16. Jahrhundert zu Florenz lebte, wird von einem jungen, etwas wunderlichen und melancholischen Edelmann in Pisa erzählt, der auf eine ganz unglaubliche Art einem armen Fischer in der Nachbarschaft glich, weshalb die beiden, halb aus Neugierde, halb geheimnisvoll angezogen, sich miteinander befreundeten und oft zusammen waren. Es begab sich aber, als sie einmal an den Arno gegangen waren und sich entkleidet hatten, daß Lazzaro, so hieß der Reiche, zu weit ins Wasser geriet und, bevor es noch Gabriello, der Fischer, bemerken konnte, ertrank. Da fiel diesem ein, die Kleider des Freundes anzuziehen, die neben den seinen am Ufer lagen, und als Lazzaro heimzukehren, die Ähnlichkeit benützend, die ja so groß war, daß kein Mensch jemals die zwei unterscheiden konnte. Es gelang ihm auch, und so hatte er ausgesorgt. Nur kränkte ihn, daß seine Frau, die ihn für tot beweinte, sich so härmte, und er sann nach, wie er sie zu sich nehmen könnte,

Er ging also zu ihr, die ihn höflich empfing, aber, als er in eine kleine Kammer trat und ihr winkte, ihm zu folgen, mißtrauisch wurde, weil ihr seine Absichten verdächtig vorkommen mochten. Dies freute ihn sehr, weil er daran sah, wie treu und tugendhaft sie war, und nachdem er die Tür verriegelt hatte, entdeckte er ihr alles. Die gute Frau wurde darob über alle Maßen froh und konnte vor Entzücken gar nicht aufhören, ihn an sich zu drücken und ihn zu umarmen, indem sie jetzt eben so viel fröhliche Küsse dem lebenden Gatten gab, als sie jüngst in ihrer innigsten Betrübnis dem ertrunkenen zu geben vermeint hatte. Mitsammen vor übermäßiger Freude weinend, tranken sie sich gegenseitig die Tränen von den Wangen, bis auch durch die ferneren Beweise ihrer Zärtlichkeit, die sie sich gaben, die Santa vollkommene Gewißheit erlangte, ihren Gabriello nicht verloren zu haben. Sie machten nun aus, sich an einen Pater zu wenden, der denn auch, als ihm Gabriello dreißig Lire in Silber gab, damit er an drei Montagen die Messe des heiligen Gregor für die arme Seele des toten Fischers lesen sollte, solche Freude über den „süßen Anblick“ dieser Summe hatte, daß noch desselben Morgens in Lazzaros Hause, wohin sich alle begeben hatten, Gabriello zum zweiten Male, nun als Lazzaro, mit seiner Santa getraut wurde. Um ganz sicher zu sein, entließen sie nach einiger Zeit die alte Magd und den Knecht des Edelmannes, und Gabriello führte fernerhin mit seinem ihm wieder vermählten Weibe eine

gemächliche Ehe. Er wurde darin in der Folge der Vater noch zweier Söhne, die er mit einem neuen Geschlechtsnamen die Fortunati nennen ließ, und es gingen aus deren Nachkommenschaft viele in den Waffen und Wissenschaften berühmte und namhafte Männer hervor.

Aus dieser allerliebsten Geschichte, die so klug ist, es dem Leser zu überlassen, daß er sich die états d'âme, wie wir heute sagen, selbst kommentiere, mag sich Rudolph Lothar den ersten Gedanken zu seinem „König Harlekin" geholt haben. Er bemüht sich, viel genauer zu motivieren, als es die Novelle tut; vielleicht sogar etwas zu genau für ein Märchen, das sein Stück ja doch immer bleibt. Aus dem Edelmann macht er einen Prinzen Bohemund, der seit vielen Jahren fern von seiner Heimat gelebt hat und nun erst zurückkehrt, um nach seinem eben verstorbenen Vater die Herrschaft anzutreten. Der Fischer ist ein Harlekin in seinem Gefolge, der dem Prinzen nicht bloß ähnlich sieht, sondern von ihm aus Spaß zu seinem Doppelgänger dressiert worden ist, bis er nach und nach die Kunst, den Bohemund zu spielen, völlig erlernt hat. Und es ist nicht ein böser Zufall, daß Bohemund umkommt, sondern er wird, da er Colombinen nachstellt, von dem eifersüchtigen Harlekin erschlagen und ins Meer gestürzt. Dies alles exponiert der erste Akt, der mit sicherer und fester Hand ausgeführt ist.

Man fragt sich: was wird jetzt kommen? Vor allem denkt man an ein Spiel zwischen Harlekin

und Colombinen. Wir wissen, daß Harlekin die Kleine liebt. Es wäre aber sehr unklug von ihm, einem Weibe zu verraten, was geschehen ist. Er wird also auch vor ihr den König spielen müssen und trachten, sie in den König verliebt zu machen. Das gäbe nun die heiterste Situation. Ist sie dem Harlekin treu, so hat er davon nichts, weil er doch jetzt der König ist. Liebt sie den König, so muß er als Harlekin die Treulose verwünschen. So oder so ist er immer genarrt und betrogen. Die lustigsten Wendungen bieten sich von selbst an, und man hört förmlich die Verse von Fulda dazu. Nur hätte es dann beim Edelmann und Fischer bleiben können. Wozu einen König bemühen? Dies bringt uns auf die Vermutung, daß die Absicht eine satirische sein wird. Vielleicht ist der Autor so frech und will zeigen, daß Harlekin ein ganz guter König ist. Er ist aber noch viel frecher und zeigt, daß Harlekin zu gut für einen König ist.

König Harlekin zieht in den Krieg und besiegt die Genuesen. Das Volk jubelt ihm zu. Niemand zweifelt an ihm. Die blinde alte Königin selbst, der er sich entdeckt, entscheidet sich für ihn, weil er klug und stark ist, und krönt ihn. Aber nun, da er, „der getretene, verachtete Hund, der Sklave, der die Hand des Herrn küssen mußte, selbst Herr über Tausende ist“, nun will er es aber auch verdienen, der „Königsgedanke“ erwacht in ihm. Da stößt er auf seinen Oheim, Tankred, den alten Verweser des Reiches, der nicht gewillt ist, sich die Gewalt ent-

winden zu lassen. Bin ich nicht der König? braust Harlekin auf. Tankred erwidert: „Ihr seid der König. Nicht weniger — nicht mehr.“ Ich habe bei Aliscamp gesiegt, droht Harlekin, ich habe die Genuesen geschlagen — so will ich auch die Früchte des Sieges pflücken. Darauf Tankred: „Ihr habt gesiegt? Ihr habt die Genuesen geschlagen? Sagt doch lieber gleich, die weißen Federn Eures Helmes hätten die Genuesen geschlagen. Ich muß Euch die Wahrheit sagen, König Bohemund, auf daß Ihr wisset, woran Ihr seid. Nicht Ihr, ich, Eure Feldherren haben gesiegt. Ich habe die Feinde in die Sümpfe geführt. Ich habe mit den Vorpostengefechten sie in die Irre geschickt. Wäret Ihr in jener Nacht nicht heimgekommen, hätte ich mich an die Spitze der Truppen gestellt und statt weißer Federn wären ihnen schwarze vorangeritten. Ihr sitzt brav und stattlich zu Pferde, Herr König, und dem Volk laßt immerhin den Glauben, Ihr hättet gesiegt, Ihr ganz allein. Aber wenn wir Aug' in Aug' uns gegenüberstehen, so wollen wir lieber bei der Wahrheit bleiben.“ Da bricht Harlekin zusammen: „So bin ich nichts als eine Puppe in Eurer Hand?“ Und es ekelt ihn vor seiner Rolle, er verachtet sich: „Ein Nessushemd ist mein Königtum, ich reiße es von mir... Ich bin nicht der Mann dieser Rolle. Wir spielen alle die Rolle, die wir spielen müssen. Die Maske wird mit uns geboren. Die Natur hält sie uns vors Gesicht, nicht unsere Willkür. Ich muß ein anderer sein können jeden Tag, um ich selbst immer zu sein. Was

bin ich? Ein Komödiant bin ich! Sonst nichts! Ich sage es wieder mit meinem alten Stolz! Heut' König, morgen ein Narr, übermorgen ein Gauner, aber nicht König alle Tage!" Lieber als in höfischen Ränken und Tücken den unfreien König spielen will er wieder der frohe Harlekin sein, „auf staubigen Landstraßen dahinziehen, in stinkenden Tavernen Bauern und sattes Bürgerpack mit lustigen Schnurren ergötzen, Pantalone mit Colombine betrügen, Ohrfeigen tauschen, damit die da unten klatschen und ihm schmierige Kupfermünzen in den Hut werfen — auf einer Stufe mit Papageien, gelehrten Hunden und gezähmten Affen!" Va, chemineau, chemine! wie es bei Richepin heißt.

Er wäre aber nicht Harlekin, wenn er sich einfach drücken würde. Er tut es mit Eclat, und da kommt in ihm, der sich bisher so shakespearisch gebärdet hat, auf einmal unser Landsmann hervor, der Wiener, der „es ihnen zuerst noch einmal ordentlich sagen muß". Die Komödianten führen ein Stück auf. Der König bleibt aus; es heißt, daß er krank sei. Pantalone erscheint, Colombine tritt zu ihm, alles ist auf den Harlekin begierig. Scapino kommt, als Harlekin gekleidet. Da, plötzlich, taucht neben ihm noch ein zweiter Harlekin auf, der wahre, der vermeintliche König. Er jagt Scapino weg: „Wer bist du? Ein betrügerischer Harlekin! Ein falscher Harlekin! Ein Harlekin dem Kleide nach, aber nicht in der Gesinnung. Glaubst du, Betrüger, die Maske macht es aus? Man muß sie auch tragen können!

Man muß ein Meister seiner Maske sein wie ich. Es ist leichter, einem König seine Maske zu stehlen als dem Harlekin. Es ist leichter, einen König zu spielen, so daß das Volk glaubt, es sei der wahre König, als mit einem falschen Harlekin das Publikum beschwatzen zu wollen. Das Volk läßt sich foppen, das Publikum nicht. Ich bin der wahre Harlekin. Hier bin ich! Vater, Colombine, euer Harlekin ist da!“ Und nun, vor dem ganzen Hofe, „gibt er es ihnen gehörig“. Er erzählt seine ganze Geschichte; sie glauben natürlich, es sei Spaß. „Ich spielte meinen König so gut wie irgend einer. Wenn mir dreißig Pagen die Schleppe meines Hermelins Volkstümlichkeit, trotz der eigroßen Diamanten, auf meinem Kopf saß, so genügte mein Anblick, und alle Mützen flogen in die Höhe. So viel Fensterscheiben zerbrachen von der Erschütterung der Luft durch die Hochrufe, daß die Glaser mir eine Deputation sendeten. Die Deputation bedankte sich bei mir für meine Volkstümlichkeit. Und trotz meiner Volkstümlichkeit, trotz der eigroßen Diamanten trotz des guten Essens an der Hoftafel ging es mir schlecht. Ich spielte meine Königsrolle gut genug für Lusitanien, aber nicht gut genug für mich. Hat schon je ein König abgedankt, weil er nicht zufrieden mit sich selbst war? Ich war solch ein König. Ich bin die Ehrlichkeit von meinem Handwerk her gewohnt. Wenn ich mit meiner Leistung nicht zufrieden bin, gebe ich die Rolle ab. Allen königlichen Kollegen sei dies zur Nachahmung em-

pfohlen.“ Colombine, die ihn gleich erkannt hat, tritt zu ihm: „Unten steht ein Schiff, fahrtbereit!“ „Hei,“ ruft Harlekin, „zu Schiff! Ich springe über den höchsten Mast. Ich schieße einen Purzelbaum über das ganze Verdeck! Leb' wohl, Lusitanien, leb' wohl, mein Königtum! Ich bin König in meinem Reich — und das sind die Bretter meiner Bühne!“ Und indem sie sich, Hand in Hand, tief vor dem Hofe verneigen, spricht Pantalone:

„Maskenscherz und Maskenspiel
Haben wir getrieben,
Alles Lebens Zweck und Ziel
Ist damit umschrieben.“

Colombine sagt:

„Alles ist nur Scherz und Schein,
Masken im Getriebe!
Und im Leben zählt allein,
Was es gibt an Liebe.“

Harlekin schließt:

„War das Spiel nach eurem Sinn,
Klatschet in die Hände,
Lebet wohl! sagt Harlekin,
Denn wir sind zu Ende.“

Und schon sind sie fort. Die Komödie ist aus. Tancred aber, der nun erst alles begreift, ruft in den Saal: „Hört mich, Edle dieses Landes! König Bohemund ist tot. Er ist — ins Meer gestürzt. Es lebe König Ezzo!“ Und alle rufen: „Es lebe der König!“ Die Komödie fängt wieder an.

Herr Kramer gab den Harlekin mit Geist und Laune; das Tempo, das er nahm, ist noch ganz besonders zu loben. Frau Retty war eine nied-

liche und feine Colombine, und in einer Episode funkelte Fräulein Wallentin von einer so seltsam gefährlichen und tückischen Schönheit, daß man an eine Herodias des Moreau denken mochte. Der Autor wurde vom zweiten Akt ab lebhaft gerufen.

Hanna Jagert.

(Komödie in drei Akten von Otto Erich Hartleben. Zum erstenmale aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 21. September 1901.)

Die jungen Leute, die vor etwa fünfzehn Jahren ein dunkler Drang, die Welt zu erneuen, nach Berlin zog, haben sich damals alle als Sozialdemokraten gefühlt. Wie Arno Holz sang:

Mein Herzblut aber schreit:
Warum, o Gott, warum?
Ein Fluch auf diese Zeit!
Was g'rad wuchs, biegt sie krumm!
Wozu denn Herr und Knecht?
Was arm, was reich auf Erden?
Für das zertretene Recht
Will ich der Anwalt werden!

Drum her, o her zu mir,
Die ihr beladen seid!
Mein Reich ist ja von hier!
Mein Reich ist diese Zeit!
Ihr, die hier wild in sich
Den Schrei der Wut ersticken,
Kommt alle her, denn ich,
Ja, ich will euch erquicken!

Ich will ins Morgenrot
Der nahen Zukunft sehn,
Und euer Schrei nach Brot
Wird in Erfüllung gehn.
Der Knechtschaft Dorngesträuch,
Mein Schwert soll es zerkrachen,
Ich will aus Sklaven euch
Zu freien Menschen machen!

Das war uns aus dem Herzen geschworen; nichts galt uns für höher, als „ein rechter Proletar“ zu sein —

Das Halstuch rot wie Blut,
Von Locken wirr umflogen,
Den Kalabreserhut
Tief in die Stirn gezogen —

und im Traume sahen wir uns schon auf der Barrikade. Vieles traf zusammen, um diese Stimmung zu erklären. Zunächst gibt es, die „Kritik der reinen Vernunft“ vielleicht ausgenommen, wohl kein Buch, das einen Jüngling mit einem vermesseneren Hochmut des Geistes erfüllen und vehementer berauschen könnte wie das „Kapital“ von Marx. Hat er sich durch seine Stricke und Fallen gerungen, so glaubt er die Schlüssel zu allen Geheimnissen zu besitzen und alles ist ihm klar. Was je geschah und noch je geschehen mag, weiß der Marxismus in eine höchst einfache und sehr handliche Formel zu bringen: die Geschichte der Menschheit ist entzaubert, es gibt keine Rätsel mehr und es fehlt nur noch an einer hinreichenden Statistik, um für alle Zeit die Zukunft auszurechnen. Dazu kam noch, daß wir in kleinen bürgerlichen Familien aufgewachsen waren und in

ihrer dumpfen Enge, unter dem Drucke ihrer harten Gebote, deren Vernunft wir nicht einsehen konnten, viel gelitten hatten; dazu kam das natürliche Gefühl der Jugend für die Not; dazu kam der Reiz der Gefahr, da unter jenem häßlichen Gesetz jede Regung der Freiheit bedroht war. Dies alles machte uns so wild, daß wir in unserem Zorne fest daran glaubten, das dritte Reich sei schon gekommen, und uns dafür zu opfern ungestüm bereit waren. Jeder hatte den Züricher „Sozialdemokraten“ abonniert, der insgeheim über die Grenze gepascht und in dünnen grauen oder gelben Hüllen verschickt wurde. Mehr konnten wir leider einstweilen für unsere Gesinnung nicht tun.

Es dauerte aber nicht lange und wir fielen alle ab, einer nach dem anderen. Was war geschehen? Hatten wir den Mut verloren? Waren wir wirklich solche Streber, wie die Fanatiker von uns sagten, und dachten nur an die „Carrière“? Logen wir, um mit Erfolgen belohnt zu werden? Waren wir Verräter? Oder hatte uns die Partei enttäuscht? Lag es an der Partei, die nicht hielt, was wir uns von ihr versprochen hatten? Ich glaube: dies war es, es lag an der Partei, aber nicht etwa an irgend einer Schuld, die sie gehabt hätte, sondern daran, daß sie Partei war, und wir waren Künstler. Im Wesen der Partei ist es, die Personen um der Sache willen zu vergewaltigen. Im Wesen des Künstlers, im Wesen des Talents ist es, sich selbst und die eigene Entwicklung über die ganze Welt zu stellen. Das

klingt schauerlich und ist es wohl auch; Plato wußte, warum er in seinem Staate keinen Künstler dulden wollte. Sich wichtiger zu sein als Himmel und Hölle — welch ein Wahn! Aber das Talent braucht diesen Wahn... oder bildet es sich wenigstens ein. Das war es, was uns, einen nach dem anderen, in die große Krise trieb, in der mancher vielleicht sich schmerzlicher gewunden hat, als die „Konsequenten" ahnen.

Diese Krise stellt Hartleben in seiner „Hanna Jagert" dar. Es ist das seltsamste Stück, das er je geschrieben hat. In keinem hat er sich so leidenschaftlich bemüht, nicht merken zu lassen, wie furchtbar ernst es ihm ist. Man vergleicht ihn gern mit Maupassant. Zunächst wohl, weil er dasselbe Gefühl für die strenge — impeccable hieß es im Kreise des Flaubert — Form, für das Plastische und dieselbe Lust des Artisten am Feilen, am Ciselieren hat. Aber sie haben auch beide dieselbe Gesinnung eines auf unendlicher Wehmut ruhenden Cynismus, und beiden ist es entsetzlich schwer geworden, diesen zu erringen, ihn zu behaupten. Sie scheinen ihn manchmal geradezu zu hassen, aber sie spüren, daß sie sich anders nicht erwehren können. Hebbel hat einmal gesagt, das einzige Mittel, Glück zu erlangen, bestehe darin, alles Unwesentliche von selbst abzuwerfen, bevor das Schicksal es noch fordern kann, das Wesentliche aber dann zu verteidigen wie das Leben selbst. Dies setzt nun eine ungeheure Entsagung voraus und es scheint fast, daß in unserer Zeit nur der Cyniker

fähig ist, sich so zu resignieren, der zuvor über alles lachen gelernt hat.

Wie man über alles lachen lernt, zeigt der Dichter hier an einem merkwürdigen und starken Mädchen aus dem Volke. Die Tochter eines rohen Poliers, ist sie kärglich aufgewachsen, aber stolz und rein geblieben, „der reenste Tugendbesen", wie die freche Cousine von ihr sagt. Sie sieht sich in der Welt um, bemerkt, daß einiges besser sein könnte, will daran mitarbeiten, gerät an eifrige Apostel der neuen Lehre, die sie darin noch bestärken, und bald tritt sie selbst in Versammlungen auf, um (es ist wieder die Cousine, die so spricht) „ihre klugen Reden zu halten, von denen keen Mensch was verstand". Sie verlobt sich mit einem Schriftsetzer Konrad Thieme, einem heftigen Burschen, den sie wohl eigentlich gar nicht liebt, sondern nur als tüchtigen Genossen schätzt, mit dem sich angenehm „klugschmusen" läßt. Es begibt sich nun, daß dieser für eine Unbesonnenheit zu drei Jahren verurteilt wird. Sie bleibt allein, und nach einiger Zeit fällt es auf, daß sie nicht mehr dieselbe ist: sie geht in keine Versammlungen mehr, sie tritt aus den Vereinen aus, und der Vater schilt, daß sie kein Mensch mehr verstehen kann — „denkt nur noch an sich — kooft sich Bücher, jeht ins Theater! Un bekieckt sich von innen. De Partei — nich seh'n — nich in de Hand!" Sie zieht es vor, an sich selber zu arbeiten. Sie kommt auf allerhand Gedanken: daß „die Menschen im allgemeinen nicht besser werden

dadurch, daß sie die Macht bekommen" und daß „vielleicht der einzelne Mensch auch seinen Wert hat". Kurz, sie „entwickelt" sich; und der Mann ihrer Entwicklung heißt Alexander Könitz und hat eine Fabrik. Man kann sich nun die Wut des Bräutigams denken, als er, vor der Zeit begnadigt, zurückkehrt und alles erfährt. Er wird wie toll, lauert dem Fabrikanten auf und schießt ihn an.

Der zweite Akt spielt zweiundeinhalb Jahre später. Thieme ist glücklich entflohen, Könitz hat seiner Hanna ein Geschäft eingerichtet, das durch ihren Fleiß und ihre Umsicht gedeiht. Sie scheinen miteinander sehr glücklich zu sein. Sie dankt ihm ja sehr viel: nicht bloß ihr äußeres, sondern auch das innere Behagen eines Menschen, der sich nicht mehr mit phantastischen Wünschen herumschlägt, sondern erkannt hat, was für ihn richtig ist. Könitz schildert selbst sehr hübsch, wie er ihr dazu verholfen hat: „Sag' mal, Hans... nicht wahr: Du bist nun neunundzwanzig Jahre alt. Weißt Du noch, was ich Dir damals... schon vor drei Jahren immer gesagt habe... wo Du Dir einredetest... nur noch einredetest... Du hättest die „Aufgabe", dafür zu sorgen, daß... ich weiß nicht... später einmal ... übermorgen .... die Menschheit glücklicher würde. Weißt Du noch? Denk mal daran! — Ich pflegte Dir zu sagen: mein guter Hans, bis zum fünfundzwanzigsten Jahre... da ist das ja ganz schön ... da kann so was recht wohl zu unseren Freuden dienen und also echt sein. Aber

nachher ... nachher wird man entweder ein Philister ... so 'n Mensch ohne innere Begeisterung für sich selber ... so 'n Epigone seiner Jugend ... „Demokrat von Achtundvierzig" ... Reichstagsabgeordneter, kurz ein Steinesel — oder man sucht sich neue Ideale ... man wird sich etwa klar, besinnt sich darauf, daß man doch eigentlich selber auch — da ist, sozusagen! Daß ich, daß Du doch wohl gewissermaßen lebst ... verstehst Du? Lebst! Und wenn man dann auch nur eine Spur von gutem Gewissen als Mensch hat ... ich meine, auch nur 'n bißchen Ehrgeiz, ein Individuum zu bedeuten, so daß man es riskieren kann, zu sich selber Ja zu sagen — — dann jagt man die ganze Resignationsfatzkerei, all das wehleidige Gejammer um die lieben Mitmenschen der nächsten Jahrhunderte schönstens zum Teufel und sagt sich: ich und noch einmal ich — will ein ganzer sein! Ein ganzer — ein einziger — ich selber!" Trotzdem merken wir aber bald, daß auch Könitz für Hanna doch wieder eigentlich nur ein Erzieher, ein Kamerad ist, und wir vermuten, daß sie sich noch einmal „entwickeln" wird. Der Entwickler ist ja auch schon da, Herr von Bernier, ein junger Freund des Fabrikanten, leichtsinnig, nett, etwas töricht, gar kein Erzieher, eher ein bißchen wie ein schlimmer Bub für Hanna, aber eben das, was in den Romanen „der Rechte" heißt. Sie wehrt sich nur noch, sie will es nicht eingestehen, weil sie sich dem Fabrikanten „verpflichtet" fühlt. Er erfährt dies und gibt sie frei.

Aber nun bringt der letzte Akt eine jener verwegenen Überraschungen, mit welchen unser ruchloser Poet seinen „heimlichen Ernst“ (das Wort ist von Richard M. Meyer) spöttisch zu verdecken liebt. Wir kennen Hanna jetzt so genau, daß wir ihres festen und redlichen Wesens ganz sicher sind. Wir haben ihr zugesehen, wie sie unfähig ist, sich oder gar andere zu belügen, und nur immer ihrem Gewissen unbekümmert gehorcht. Wir sind selbst fast ein bißchen verliebt in sie. Und nun ist es an der Zeit, daß wir erfahren, wie ihre Familie über sie denkt, der rohe Vater und seine moralisch nicht eben empfindliche Frau. Jene kecke Cousine kommt zu Hanna, um sie vor Konrad zu warnen, ihrem ersten Bräutigam, der plötzlich aus London angekommen ist. Der alte Jagert hat ihm nämlich geschrieben: „Weißt Du, was er ihm nach London geschrieben hat? Ach nee: Das will ich Dir doch lieber nich sagen. Na aber, Du darfst es mir nich übelnehmen! „Sie avanciert,“ hat er geschrieben. „Sie avanciert. Jetzt ist sie schon die Maitresse von einem Grafen.“ Ja. Weißte, Dein Vater kennt eben absolut nich den Unterschied zwischen einem Grafen und einem Baron. Er hat eben keene Bildung.“ Darauf reist Konrad wutentbrannt her und stürzt zu ihr, um sie zu züchtigen. Vernier tritt dazwischen, um seine „Braut“ zu schützen. Braut? fragt Konrad. Aber da trennt Hanna die beiden, sie will ihm Rede stehen: „Konrad, das ist alles, was ich zu sagen habe. Ich — liebe ihn. Ein anderes

— Unrecht hat er nicht an mich... Er hat mich vorhin seine Braut genannt. Das war unrecht von ihm. Sehr unrecht. Denn — frage ihn nur: ob schon jemals, seit wir uns lieben, zwischen uns beiden von Heirat die Rede gewesen... Denn Du mußt wissen: ich möchte doch immer noch lieber seine Maitresse heißen — als seine Braut." So verhaßt ist ihr der Gedanke, man könnte sie verdächtigen, daß sie darauf spekulierte, gnädige Frau zu werden. Konrad sieht auf, tritt auf sie zu, und in schweren Stößen bricht es dann aus ihm hervor: „Hanna... es ist wahr... ich... habe Dir... Unrecht getan... Unrecht getan. Menschen, die Dich nicht kennen, die Dich nie begreifen werden... haben mich belogen. Du — bist niemandem Rechenschaft schuldig — Du hast Deine Gesetze hier... in Dir. Das fühl' ich jetzt. — Wenn Du willst... verzeih mir und... Weiter nichts. — Leb' wohl." Er geht. Hanna aber willigt nun endlich ein, Vernier auch vor dem Gesetze zu gehören. „Ich für mich allein .... ich hätte nie daran gedacht... aber..." Ihre Stimme ist leiser geworden, sie verbirgt sich an seiner Brust. Vernier jubelt. Uns aber, da wir uns lächelnd entfernen, ist das krasse Wort des Vaters im Sinne haften geblieben, und wir denken leise bei uns, wie unrecht man tut, jemanden nach seinen Handlungen zu richten, ohne seine Gesinnungen zu kennen, und ob es nicht am Ende gescheiter wäre, wir gewöhnten uns überhaupt ab, moralisch zu richten.

Das Glück.

(La veine. Komödie in vier Aufzügen von Alfred Capus. Deutsch von Theodor Wolff. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 28. September 1901.)

Schon Herodot liebt es, Fälle zu erzählen, welche zeigen, wie kein Mensch seinem Schicksal entgehen kann. Dieses ist stärker als selbst die Götter. Das weiß auch der Kyklop bei Homer, der zu seinem Vater Poseidon fleht: „Laß den Odysseus nicht heimkommen! Wenn ihm aber beschieden ist, Freunde, Haus und Heimat wiederzusehen, so möge er spät und unglücklich wiederkehren, nachdem er alle seine Gefährten verloren.“ Sogar Poseidon, der Gott, kann also nicht aufhalten, was „beschieden“ ist; und nicht einmal der große Zeus, der doch Moiraget, das ist: Anführer der Moiren, genannt wird, kann hemmen, was sie verhängen. Ihm ist nur gegeben, es zu wissen und den Menschen, die ihn lieben, zu verkündigen. Aber weder seine Macht noch ihre List kann sie dem Unabänderlichen entziehen, das, bald Moira, bald Tyche, Adrasteia oder Nemesis geheißen, ewig die Phantasie der Griechen bedroht. Glück oder Unglück, ja sogar Tugend oder Laster (man lese Lukian in den Totengesprächen nach, wo sich selbst ein Räuber auf die Moira beruft, die es über ihn verhängt habe, ein Räuber zu werden), alles ist vorausbestimmt, der Mensch kann es nicht ändern, er erfüllt sein Schicksal, ob er will oder nicht. Auch in den Märchen des Orients kehrt derselbe Gedanke wieder. Umsonst wird einem König die Gefahr pro-

phezeit, die ihm von einem Kinde droht. Er läßt es fangen und setzt es aus. Aber durch eine wunderbare Verkettung wird es gerettet und was beschlossen ist, geschieht. Man sollte nun meinen, das Christentum mit seinem Begriffe von Schuld und Sühne hätte diesen Glauben zerstören müssen. Aber wir finden ihn bei dem christlichsten Dichter wieder, bei Calderon, der im „Leben ein Traum“

Uns mit blut'ger Zunge lehret,
Daß des Menschen Vorsicht, alle
Seine Sorgfalt nichts vermöge
Gegen höhrer Mächte Walten.
— — — — — — — — — —
Darum kehret eilig, kehrt
Nur zurück zum blut'gen Kampfe;
Zwischen Waffen, Glut und Dampfe
Wird euch bessrer Schutz gewährt
Als auf noch so festem Berge;
Gibt's doch keinen Aufenthalt,
Der vor des Geschicks Gewalt,
Vor der Sterne Wut euch berge!
Und ob ihr im Fliehn euch allen
Rettung sucht vor Todesnot:
Seht, ihr gehet in den Tod,
Wenn Gott will, ihr sollet fallen.

Und merkwürdig: selbst Goethe, der Freie, der Tätige, spricht manchmal wie ein Fatalist. Man erinnere sich nur der ganz seltsamen Wendung in „Dichtung und Wahrheit“: „Wie man zu sagen pflegt, daß kein Unglück allein komme, so läßt sich auch wohl bemerken, daß es mit dem Glück ähnlicherweise beschaffen sei, ja auch mit anderen Um-

ständen, die sich auf eine harmonische Weise um uns versammeln; es sei nun, daß ein Schicksal dergleichen auf uns lege, oder daß der Mensch die Kraft habe, das, was zusammengehört, an sich heranzuziehen.“

An den kleinen Menschen unserer Zeit ist es nun sonderbar, wie sie alle Wahrheiten der Vergangenheit zu kennen scheinen, aber, indem sie sie für sich adaptieren, ins Behagliche und ins Bequeme herabziehen. Die „tragischen Schauer“ vor dem Schicksal spüren sie nicht, aber sie reden sich in ihrer Art auf die Moira aus, die sich doch nicht abwenden läßt, so daß es das Klügste sei, zu faulenzen und abzuwarten, was sie bringen wird. Ist es ein Unglück — nun, ich kann es ja nicht ändern! Ist es das Glück — nun, dann soll das Glück zeigen, was es kann; ich bemühe mich nicht erst! Wenn es will, das Glück, wird es mich schon zu finden wissen. Ich laufe ihm nicht nach. Man holt es doch nicht ein. Ich sitze daheim und warte, bis es klopft. Und einstweilen wollen wir uns halt die Zeit so angenehm als möglich vertreiben. Und klopft es nie, so haben wir uns wenigstens nicht umsonst geplagt. Zwingen läßt es sich nicht. Dies ist die —Weltanschauung wäre wohl ein zu starkes Wort, also sagen wir vielleicht: die Stimmung, die uns Capus in seinem neuen Stücke zum bequemen Leben vorschlägt.

Da ist Fräulein Josephine, eine hübsche kleine Person, die in einem Laden sitzt und Blumen bindet und wartet. Sie wartet auf das Glück. Das Glück,

das ist für sie: Schmuck, Kleider, und was dazu gehört. Und Sie würden das alles vom ersten besten annehmen? fragt eine Freundin. Sie erwidert: „Ein Mann, der einer Frau eine Villa verehren kann, ist niemals der erste beste.“ Sie weiß ganz sicher, daß eines Tages einer kommen wird. Sie hat eben, würde Zola sagen, „den Glauben an das Leben“. Und richtig: es klopft, ein Herr tritt ein, er wünscht eine Nelke und: „Sie müssen unter allen Umständen heute Abend mit mir dinieren.“ Aber mein Herr, wendet das Mädchen ein. Der aber fährt unbeirrt fort: „Hier ist Ihre neue Adresse. Sie werden da von morgen ab wohnen, 52 Rue de Courcelles. Ein kleines Haus, das ich Ihnen einrichte. Morgen suchen wir zusammen zwei hübsche Pferde und Wagen aus. Sie werden aussehen wie ein Engel. Wenn Sie eine Mutter haben, können Sie sie mitbringen... Ich vergaß, Ihnen zu sagen, wer ich bin: Eduard Tourneur — na — nicht gerade ein armer Schlucker! Also es ist abgemacht, reizende Josephine?“ Es ist abgemacht: denn Herr Tourneur hat eine Million und so hat Fräulein Josephine ausgesorgt. Das ist das Leben, sagt der Anatol in solchen Fällen.

Der Laden, in dem Josephine gedient hat, gehört einem Fräulein Charlotte Lanier. Im selben Hause wohnt ein Advokat, Herr Breard, „Advokat ohne Praxis, zugleich faul und ehrgeizig, ein Egoist, keinerlei Zukunft, wenn nicht gerade ein ganz unerwarteter Zufall ihm hilft; Schulden bis über die Ohren,“ schildert ihn ein Gläubiger. Aber das ficht

ihn nicht an. Er wird trotzdem einmal „irgend etwas Berühmtes“ werden; er hat „die beste Absicht“. Aber Sie tun nichts dazu? sagt Charlotte. „Ich warte auf das Glück... Ich bin nicht abergläubisch... ich glaube, daß jeder ein bißchen begabte, nicht allzu dumme und nicht gar zu furchtsame Mensch im Leben seine Glücksstunde hat, einen Augenblick, wo die anderen Menschen gewissermaßen für ihn arbeiten, und wo ihm die reifen Früchte sozusagen in den Schoß fallen. Es ist traurig, daß man es sagen muß, aber diese Stunde, meine liebe Charlotte, können wir uns weder durch Arbeit noch durch Ausdauer noch durch Geduld verschaffen. Eine unsichtbare Uhr zeigt sie an: und so lange die Uhr nicht für uns geschlagen hat, können wir noch so viel Talent und alle guten Eigenschaften der Welt haben, wir bringen es zu nichts, wir bleiben auf halbem Wege stehen.“ Das könnte einen mutlos machen, meint Charlotte. Ihn macht es aber gar nicht mutlos, sondern sehr vergnügt, weil er sich durch keinen Verdruß um seine gute Laune bringen läßt: „Die Zukunft beunruhigt mich nicht sehr... Wenn man genau aufpaßt, sieht man, daß es im Leben jedes Menschen ein Phänomen gibt, das sich immer wiederholt. Mein Phänomen habe ich mindestens zehnmal beobachtet... Ich befinde mich nur noch zwei Finger breit von einer Katastrophe und im letzten Augenblick werde ich durch ein wahres Wunder gerettet, durch irgend eine Geschichte, an die ich nicht im Traume gedacht hatte.“ Er wartet

eben. Um sich aber nicht zu langweilen, wartet er nicht allein, sondern mit Charlotte zusammen; die Zeit vergeht besser. Liebt er sie? Liebt sie ihn? Das wissen sie wohl selbst nicht genau. Bei dieser Weltanschauung weiß man überhaupt nichts genau. Sie denken: es wird sich ja zeigen. Es kann sein, daß es nur eine Laune ist. Es kann aber auch sein, daß es die große Leidenschaft wird. Es kann sein, daß es nur noch ein paar Stunden dauert. Aber vielleicht auch ein paar Jahre. Vielleicht auch immer — ewig. Ewig ist ein großes Wort. Aber alles kommt vor. Es wird sich ja zeigen.

Und es zeigt sich, daß Herr Breard nicht umsonst gewartet hat. Tourneur hat einen Prozeß, irgend eine fatale Geschichte mit einem Journalisten. (Dieser Journalist, der sich nicht verkauft, weil „ihm das nie so viel tragen kann wie seine Unbestechlichkeit", ist mit zwei Strichen wunderbar gezeichnet.) Er braucht also einen Advokaten. Da erinnert sich Josephine an Breard. Der soll die Sache führen. Er führt sie, gewinnt den Prozeß und ist mit einem Schlage berühmt, alles rennt ihm zu, jeder vertraut ihm, weil die meisten Menschen denken wie Sigismund, ein Freund des Tourneur, der erklärt: „Ich bin für die Leute, denen alles gelingt, die Glück haben. Man weiß wenigstens, woran man sich zu halten hat. Wenn man sich mit solchen Leuten schlägt, weiß man vorher, daß man verwundet wird. Wenn man ein Geschäft mit ihnen macht, weiß man vorher, daß man hineingelegt wird. Sie kommen

immer im richtigen Moment und verschwinden, wenn nichts mehr zu holen ist. Sie suchen mit wunderbarem Instinkt die Menschen aus, die ihnen nützlich sei können, und gehen den anderen mit einem raffinierten Scharfsinn aus dem Wege. Glück, Kinder, seht ihr, ist noch das einzig Wahre in einer Gesellschaft, die eine Spielhölle geworden ist. Nur geht es eben damit, wie mit dem Genie, oder mit der Schönheit. Man hat es oder man hat es nicht."

Breard ist nun auf einmal ein großer Advokat, und natürlich wird er jetzt auch in die Kammer gewählt. Alles glückt ihm, er sieht sich schon als Minister. Es ist nur eine Gefahr für ihn: daß er sich mit Simone, einer Dame von der großen Marke, verplempern wird. Sie stellt ihm nach, er hat Lust auf das Abenteuer. Charlotte, gekränkt, verläßt ihn. Aber auch das geht ihm gut aus und es ist wieder seine Faulheit, die ihn rettet. Die Dame macht es ihm nämlich zu schwer. Er ist nicht der Mann, sich zu echauffieren. Er wäre ganz gern etwas untreu, aber es dürfte nicht unbequem sein. So besinnt er sich im letzten Moment doch lieber und ruft Charlotten wieder zurück, weil er sich nun doch einmal an sie gewöhnt hat, und wohl auch, weil ihm der Gedanke unheimlich ist, sie zu verlieren: „Es ist sehr merkwürdig! In der Art, wie ich sie liebe, steckt ein Stück Aberglaube. Ich bin überzeugt, daß es in der Liebe wie im Spiel gewisse undefinierbare Momente gibt, die mit einem Schlage die Glücksserie unterbrechen. Siehst Du, ich bin sicher,

wenn Charlotte nicht mehr wollte, so wäre das ein Zusammenbruch für mich." (Man muß unwillkürlich einen Augenblick an Napoleon mit Josephine denken; nur ist auch das wieder aus dem Dämonischen ins Behagliche und Bequeme herabgestimmt.) Und darum versöhnen sie sich. Breard bittet sie, ihm zu verzeihen: „Ich versichere Dich, Du bist eine prächtige Frau." Sie will ihm erst nicht zuhören, weil sie ja doch weiß, daß er sie „bei der ersten Gelegenheit" wieder unglücklich machen wird. Er aber sagt gelassen: „Nein, ich verspreche es Dir. Wie denkst Du über Heiraten?" Sie erschrickt: „Scherze nicht mit so etwas!" Er fährt fort: „Ich scherze nicht. Es wird über kurz oder lang geheiratet, sehr bald sogar. Die Leute können sagen, was sie wollen. Die Hochzeit wird vielleicht nicht sehr prunkvoll sein, aber dafür wird sie gemütlich werden." Sie kann es noch gar nicht glauben: „Du hältst mich nicht zum besten?" „Ganz und gar nicht. Es wird geheiratet. Vor einer Stunde ahnten wir es noch nicht einmal, aber der Zufall, der göttliche Zufall hat uns zusammengebracht." Was die Leute dazu sagen werden? „Das," erklärt Breard, „das wird uns entzückend egal sein. Wir schwören, von nun ab auf die Meinung der Welt nichts mehr zu geben!"

Das alles ist zugleich sehr traurig und sehr heiter, sagt Tourneur einmal. Dies gilt eigentlich von dem ganzen Stück. Es macht auf eine bittere Art lachen: denn um so jeder Mitbestimmung über

das Leben entsagen zu können, muß einem Menschen zuvor alles, Lust und Leid, Glück oder Unglück, „entzückend egal" geworden sein.

10. November 1901.

Zuerst: „Fastnacht", Schauspiel in zwei Akten von Richard Jaffé, nach einem Roman von Rudolph Stratz, ein sehr sorgsam gearbeitetes, klug ausgerechnetes Stück. Der Freiherr von Hofäcker ist ein verkommener Kavalier, ein „Gentleman außer Diensten". Kein schlechter Kerl im Grunde, sondern nur „eine leichtsinnige Fliege" und durch das Spiel verdorben; das liegt ihm schon im Blute, „das Jeu ist ja so gewissermaßen eine Hofäckersche Familieneigentümlichkeit", sagt seine Tochter. Und er findet auch, daß es seinem Stande heute doch gar zu schwer gemacht wird: „In früheren Zeiten, da war's einfacher. Da hat sich unsereins aufs Pferd gesetzt und wenn so einer mit einem schweren Beutel vorüberkam, dann hat er ihn angerannt und ihm den Beutel fortgenommen. Aber die Welt ist gescheiter geworden. Jetzt macht mans nicht mehr mit dem starken Arm und mit dem starken Bein, jetzt muß man einen starken Kopf haben — — — und den haben andere — — —. das ist das ganze Geheimnis." So gerät er bald immer tiefer: „So was kommt ja nie von heute zu morgen. Das fängt an mit dem Tage, da man als junger Kürassierleut-

nant vergnügt in den Tag hinein lebt. Warum soll man es nicht tun? Alle haben es ja getan, der Urgroßvater, der Großvater, der Vater. Ein paar Jahre Soldaten gespielt, dann übernimmt man seine Güter. Dann kann man sparen. Ja wohl! Das will auch gelernt sein. Da muß man repräsentieren, die Frau muß Aufwand treiben, und die Tochter wächst heran. Man ist nicht umsonst Kammerherr, Malteser, Herrenhausmitglied, Landesältester. Das ist uns nun 'mal so überkommen von den Vorfahren, wie die Scholle, die sie uns hinterlassen haben. — Und noch was anderes haben sie uns hinterlassen — die Schulden. Und Würden und Schulden drücken auf die Erde, die ist zu leicht geworden für unser Gewicht. Den Vätern hat sie 's gegeben, uns gibt sie 's nicht mehr. Dann muß man neues Geld aufnehmen, jedes Jahr wachsen einem die Schulden mehr über den Kopf — — Und dann kommt das Spiel! Man braucht 'mal ein paar tausend Mark und man denkt, die kann man sich leicht holen am grünen Tisch; und man holt sie sich auch; und den nächsten Tag gewinnt man wieder, und dann wieder; und man kommt sich so klug vor und glaubt, das muß immer so weitergehen. — Da kommt 'mal eine Nacht; da verliert man Kopf und Kragen und den Verstand; und dann gibt's keen Halten mehr; die Augen zugedrückt, dann geht die Pace weiter." Das Ende ist: er fälscht Wechsel und muß zwei Jahre sitzen. Nun ist er ausgestoßen, man will von ihm nichts mehr wissen. Ein Leidensgenosse, der auch einst „mit Baronessen

getanzt hat", bis ihm „der Rheumatismus ins linke Bein hineingefahren ist", schildert das sehr anschaulich: „Da trifft man so viel alte Freunde von früher her und feiert so 'n vergnügtes Nichtwiedererkennen. 's ist 'ne Freude, wie die Kerle durch einen durchgucken, als ob man Glas wär'. Früher ist man doch auch 'n Lump gewesen. Und die Leute, die einem vergnügt die Hand schüttelten, haben es auch janz jut gewußt, daß man ein Lump ist. — Aber früher ist man ein satisfaktionsfähiger Lump gewesen. Das ist ein jroßer Unterschied." Er taucht unter, redigiert ein kleines Sportblatt, die „Turflaterne", und bringt sich kümmerlich fort. Seine Tochter Thea aber wird bei einem Onkel in Kurland erzogen. Sie ahnt nicht, was mit ihrem Vater geschehen ist; sie glaubt ihn auf einer Reise um die Welt. Und sie lernt da droben, unter den „russischen Bären — sechs Fuß hoch, schreckliche Menschen", einen jungen Baron kennen — „Constantin Ulrich Freiherr von Silverschild, kaiserlich russischer Kammerjunker, Rechtsritter des Johanniter-Ordens, Herr auf Karphänen und der Herrschaft Obrau, bestehend aus den Rittergütern Polna, Koboden, Rehmen, Ornowo, Reggerau", beste Familie, die Mutter sogar eine Fürstin Palitzin — die Kinder verlieben sich und verloben sich. Aber wie sie nun nach Berlin kommen, um in ihrem Glücke den Vater aufzusuchen, erfährt der Bräutigam seine Schande. Der Alte fleht ihn an: „Lassen Sie es die Thea nicht entgelten. Das Kind ist nicht schuld."

Aber der erwidert: „Ehre und Schande sind wie Vermögen und Schulden. Man vererbt sie. Und man muß die Erbschaft antreten.“ Und nach einer Pause fährt er fort: „Bei uns oben ist auch 'mal so was vorgekommen. Das war der Alexander Warsberg. War mit der Tochter des Ulrich von Griesen verlobt. Ulrich Griesen ist beim falschen Kartenspiel ertappt worden, und der Alexander Warsberg hat die Margarethe Griesen doch geheiratet. — Aber Ulrich Griesen hat sich auch vorher eine Kugel durch den Kopf geschossen.“ Der Alte versteht ihn. Er ordnet an, daß die beiden sogleich nach Kurland zurückkehren. Und er schickt seinen alten Diener auf die Bahn, mit ein paar Veilchen für seine Tochter und mit einem Briefe für den Sohn: „Der Alexander Warsberg kann die Margarethe heiraten; wenn Sie das lesen, hat Ulrich Griesen den Vertrag erfüllt, erfüllen Sie ihn auch. Ihr Hofäcker.“ Die Gestalten, mit ein paar Strichen umrissen, stehen fest und sicher da, jede eine „dankbare“ Rolle; die Handlung ist knapp und unaufhaltsam geführt, ohne ein unnötiges Wort; und durch eine sehr genaue und saubere Technik wird die größte Spannung erreicht. — Es folgte „Colombine“, eine „Bajazzade“ von Erich Korn. Herr Doktor Erich Korn ist ein junger Berliner, den Emanuel Reicher, der Vielseitige, zum „gelernten Regisseur“ ausgebildet hat. Er hat seine Kenntnisse zuerst in den Vorstellungen der „Deutschen Volksbühne“ und dann an seinem Drama „Der Sklave“ gezeigt. Der

Berliner Kritiker Elvesser schrieb damals: „Im ganzen war es doch ein wenig erquickliches und innerlich uninteressantes Stück, was noch schwerer empfunden worden wäre, wenn nicht die Dekoration den größten Teil der Aufmerksamkeit auf sich abgelenkt hätte. Es war nicht stark genug, um eine so glänzende Ausstattung zu ertragen.“ Genau dasselbe ließe sich eigentlich auch von diesem Akt sagen. Auch hier kommt einem glücklichen Regie-Einfall, aus dem das Stück offenbar entstanden ist, doch die ausführende Kraft des Autors nicht nach; dieser Regisseur würde einen stärkeren Dichter brauchen. Die Absicht kann man sich ja ungefähr vorstellen. T. T. Heine und Strathmann machen sich manchmal den Spaß, gemeine Vorfälle des täglichen Lebens so zu zeichnen, daß sie nicht bloß naturalistisch, sondern dazu auch noch wie Tapeten oder wie Teppiche wirken, wodurch wir das Skurrile unseres Daseins ungemein empfinden. So scheint unser Autor das Phantastische einer sehr banalen Handlung zeigen zu wollen. Eine Frau betrügt ihren Mann, nicht einmal aus Leidenschaft, sondern um Geld; der Mann erschießt sich. Das ist ganz gemein, aber bei so gemeinen Anlässen spüren wir im Leben mitunter, daß das ganze Dasein der Menschen sich eigentlich doch immer wieder um dieselben paar Komödien dreht, und wir sagen dann wohl: es ist eben immer wieder das ewige Spiel der Colombine mit Pierrot und Harlekin! Dies hat der Autor ausdrücken wollen, und das ist immerhin ein Versuch,

den man sich jedenfalls merken muß, an den man vielleicht auch noch einmal anknüpfen wird, wenn er auch in dieser Form nicht befriedigen kann, weil der Autor aus allen Szenen immer seinen Finger herausstreckt und uns vordemonstriert, was nur wirken könnte, wenn wir es von selbst, unaufgefordert, merken würden. — Beide Stücke werden gut gespielt. Im ersten gibt Herr Weisse den Kammerherrn mit seiner sicheren Routine, der man nur einen wärmeren Ton wünschen möchte; die Damen Wallentin, Brenneis, Ujhazy, Herr Kutschera und Herr Kramer schließen sich an. Im zweiten kann Frau Odilon ihre Laune und Anmut zeigen; die Herren Kutschera, Kramer und Broda sekundieren ihr vortrefflich und die Pantomime, die der Bajazzo träumt, ist von Herrn Godlewski sehr hübsch arrangiert. Beide Stücke gefielen denn auch und nach der „Bajazzade" konnte Herr Dr. Korn dankend erscheinen.

Haus Rosenhagen.

(Drama in drei Aufzügen von Max Halbe. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 30. November 1901.)

Der Fall Halbe ist seltsam. Ganz jung, hat Halbe, mit der „Jugend", einen ungewöhnlichen Erfolg. Er ist über Nacht berühmt, das Publikum jauchzt ihm zu, die Kritik schließt sich dem Publikum an. Er wird mit Hauptmann verglichen, ja manche

ziehen seine stillere Art vor. Man erwartet das Größte von ihm und als sein nächstes Stück, „Der Amerikafahrer“, mißlingt, hofft man, er werde nun erst recht mit gereizter Kraft die Wirkung erzwingen. Er verläßt Berlin, er geht nach München. Er verträgt die Betäubungen der großen Stadt nicht, er will einsam sein, er hält es mit dem Michael Kramer: „Das Eigne, das Echte, Tiefe und Kräftige, das wird nur in Einsiedeleien geboren. Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler.“ Abgeschieden, ungestört, arbeitet er in der großen Stille an sich. Und es wird wieder eine Enttäuschung, und wieder, immer wieder. Nicht nur für das Publikum: da könnte er sich damit trösten, daß etwa seine Zeit noch nicht gekommen ist oder daß er zu fein für die Menge ist. Aber er enttäuscht, er verstimmt auch seine Freunde. Sie glauben noch immer an ihn, aber sie wagen seine Werke kaum mehr zu entschuldigen, nicht zu verteidigen. Das geht nun so seit sieben Jahren. Was ist da eigentlich geschehen?

Ich vermute: sein Schaffen wird durch den Gedanken an den Erfolg gestört; und, zudem, er hat über die künstlerische Entwicklung, um die er sich unablässig bemüht, die Vollendung seiner menschlichen Bildung versäumt. Ich wiederhole, daß das nur eine Vermutung ist. Aber anders kann ich mir seinen Fall nicht erklären.

Er denkt offenbar immer an den Erfolg. Das darf man nicht mißverstehen. Wer sich öffentlich zeigt, will wirken, will gefallen, denkt also an den

Erfolg, wünscht ihn, wirbt um ihn. Es soll nur keiner sagen, er verzichte auf den Beifall, er sei sich selbst genug. So stark und sicher darf sich niemand fühlen. Auch Goethe und Schiller haben sich über Tadel gekränkt, über Lob gefreut. Es ist nur ein Unterschied. Alle wollen den Erfolg, aber bei manchen ist der Furor des Schaffens so heftig, daß er sie Erfolg und Publikum vergessen läßt; bei anderen dringt der Gedanke an den Erfolg sogar in die Leidenschaft des Schaffens ein. Alles Schaffen geschieht doch immer wie in einer Hypnose, „nachtwandlerisch", hat Goethe einmal gesagt; aber der Gedanke an die Wirkung schreckt den Nachtwandler auf, er erwacht, er wankt, er stürzt, die Hypnose ist zerrissen. Deshalb warnt man die Dichter vor „Konzessionen". Nicht als ob es unanständig wäre, dem Publikum nachzugeben, sondern weil diese Absicht den künstlerischen Prozeß verdirbt. Das kann man an den letzten Stücken Halbes immer bemerken: immer reißen sie plötzlich ab, immer mischt sich plötzlich gleichsam eine fremde Stimme ein und wir spüren förmlich, wie der Dichter sich mit einem Ruck losgemacht und den berechnenden Verstand eingelassen hat, wir hören förmlich, wie der Dichter sich selber kritisiert und sich korrigieren will. Er hat eine ganz wunderbare Macht, uns in leise, feine, innige Stimmungen einzuhüllen; aber da besinnt er sich: die Leute wollen ja Handlung, Handlung!, und nun ist es um ihn geschehen, er fängt zu lärmen an und stürzt auf irgend einen groben und grellen

Effekt los. Ich glaube, man darf ihm das sagen, weil er es sich, früher oder später, selbst einmal sagen wird. Er wird erkennen, daß der Gedanke an den Erfolg nur sein Schaffen verstört hat, er wird ihn überwinden und er wird sich entschließen, wieder nur zu schaffen, was ihm gefällt, unbekümmert, ob es auch dem Publikum gefällt. Und dann wird er wieder unser Halbe sein.

Ich muß aber noch eine heikle Frage berühren. Das ist das Verhältnis der künstlerischen Bildung zur menschlichen. Es kommt vor, daß ein Dichter, bloß durch die Entwicklung seiner Technik, zu Forderungen an sich selbst gelangt, für welche er menschlich noch nicht reif ist. Nehmen wir ein Beispiel: Ich will etwa zeigen, wie ein Mann und eine Frau, die sich lieben, durch irgend eine Leidenschaft entfremdet werden. Ich kenne den Mann, ich kenne die Frau, ich kenne die Leidenschaft und wir nehmen an, daß ich auch alle Mittel habe, sie darzustellen. Indem ich das nun aber versuche, fiele mir ein, es sei notwendig, nicht bloß diese zwei Menschen und ihre Leidenschaft, sondern auch zu zeigen, wie in ihr Verhältnis die übrige Welt hineinspielt, wie die vielfältigen Beziehungen, die sie zu ihren Eltern oder zu ihren Freunden oder zu ihrer Gesellschaft haben, auf ihre Empfindungen einwirken und wie sie selbst dann auf die Macht der Menschen reagieren. Dies wäre eine Forderung meiner Technik. Meine Technik verlangt es dargestellt, weil dadurch erst jenes Thema zur vollen Wirkung kommen soll. Es kann

sich nun aber begeben, daß ich menschlich unfähig bin, diese Forderung zu erfüllen — sagen wir: weil ich immer einsam gelebt und daher keine Kenntnis von dem Ton der Welt hätte. In diesem Falle scheint mir Halbe zu sein. Was er sehr stark in sich spürt, das ist die „Mutter Erde", die Heimat, die Scholle. Was er aus diesem Gefühle schafft, wie etwa in seinem neuen Stücke wieder die alte Rosenhagen, die dreiundneunzig Jahre geworden ist, ohne jemals einen Doktor zu brauchen, die nun am liebsten still im Garten sitzt, wenn die Nacht kommt, und in die ewigen Sterne schaut und die einmal am jüngsten Tag, wenn die Posaunen blasen, mit Extrapost „vierspännig zu unserem Satan seiner Großmutter fahren" wird, oder wie die heimlich verbitterte Martha mit ihren lautlosen Begierden, das gelingt ihm immer prachtvoll. Aber nun sagt er sich, wahrscheinlich aus rein technischen Erwägungen: Damit das völlig wirke, brauche ich einen Kontrast, von dem es sich abheben kann; um die ganze Macht der Scholle zu zeigen, soll man neben ihr auch den Zauber der Fremde sehen. Seine Technik verlangt die Figur einer Heimatlosen, einer Zigeunerin, eine Gestalt der fernen Welt, die da draußen lockt. Aber diese scheint er nun menschlich nicht zu besitzen. Er kennt sie entweder gar nicht, oder er steht vor ihr selbst so betroffen und verwundert da, daß er sie sich gar nicht erklären, geschweige denn sie künstlerisch bewältigen kann. Er weiß von ihr nicht mehr, als daß sie, wie hier die Hermine Diesterkamp, die

Tochter einer Kunstreiterin ist, wie der Teufel reiten kann und „Nixenaugen“ hat. Und so geschieht es ihm, daß neben Gestalten von einer Breite und Fülle des Lebens und, einen Goetheschen Ausdruck zu gebrauchen, von einer sinnlichen „Gegenwart“ der Erscheinung, daß sie oft fast an Anzengruber erinnern, ganz theatralische Personen treten, wie eben aus einem Roman der guten Eschstruth entsprungen.

Der alte Christian Rosenhagen, Gutsbesitzer auf Hohenau, hat nach und nach alle anderen Besitzer in der Gegend „mit Gottes und Deiwels Hilfe so langsam rausgebissen und rausgeschmissen ... so wie 'n großer, ausgewachsener Hecht die kleinen Stintchens ausschluckt“, bis auf einen, den alten Thomas Voß, und so lange er nun nicht auch diesen noch niedergerungen haben wird, ist ihm alle Freude vergällt. Wie sein Inspektor sagt: „Das ist mehr wie 'ne gewöhnliche Streiterei, was die beiden zusammen haben, unser Herr und der da von jener Seit', der Voß; das ist ein Krieg auf Tod und Leben, wo jedes dem andern an die Gurgel will, und nu halten sie sich gepackt, und einer von beiden muß dran glauben ... Wer A gesagt, muß auch B sagen, und wer 'n ganzes Dorf im Sturm genommen hat, der kann das letzte Gehöft nicht dem Feinde lassen! Da heißt es: entweder — oder, und kommst du über'n Hund, kommst auch über'n Schwanz!“ Schon vom Tode gestreift, hat er keinen anderen Gedanken, als auch noch „mit dem Pracher da auf der anderen

Seit'" fertig zu werden: „Ist das nicht 'ne Schande? Weit und breit gehört einem alles, und vor der eignen Haustür ist man nicht 'mal Herr!? Es würgt mir im Hals, wenn ich daran denk'." Und das Letzte, was er von seinem Sohne verlangt, ist ein feierlicher Eid, daß er nicht nachgeben wird: „Versprich mir, daß du ihn totmachen willst!... Jetzt ist die Reihe an dir. Du mußt ihn totmachen. Das ist die Erbschaft, die ich dir hinterlass'!... Ich sag' dir, zwischen euch beiden ist kein Frieden und keine Freundschaft. Einer von euch beiden muß fallen! Sorg' du, daß er fällt und nicht du! Das bist du mir schuldig... Und nicht vom Platz weichen, vor niemand und vor nichts, so lang du lebst!" Der Sohn verspricht es, und er ist, als der Alte stirbt, fest entschlossen, sein Wort zu halten. Er wird nicht nachgeben, er wird nicht weichen, der alte Voß soll weg. Aber er will zuerst versuchen, ob ihm das nicht auch ohne Gewalt gelingen kann. Er schlägt dem Nachbar vor, ihm seine Wiese abzukaufen. Er hat dabei auch noch seinen heimlichen Plan. Er will dort ein Schloß erbauen, das seiner geliebten Hermine, mit der er sich eben verlobt hat, würdiger sein soll als das stille Haus seines Vaters. Er bietet dem Voß einen hohen Preis. Der Alte schwankt. Es scheint fast, daß er einwilligen wird. Aber Martha, die Base Rosenhagens, heimlich in ihn verliebt und eifersüchtig auf die Hermine, hetzt und schürt, bis plötzlich der alte Haß wieder entflammt. Voß sagt Nein. Der Rosenhagen braust

auf: also Gewalt! Er verschafft sich ein Dokument, das beweisen soll, daß die Wiese gar nicht dem Voß, sondern der Gemeinde gehört. So bedroht, greift der wilde Nachbar zur Flinte und schießt den letzten Rosenhagen zusammen: „Gewalt gegen Gewalt! Das Maß war voll!"

Herr Eppens war gestern der einzige, der den Ton seiner Rolle traf; er gab den Voß mit sicherer Kraft. Dem Fräulein Joseffy fehlt zur alten Rosenhagen die starre Größe, Herrn Geisendörfer für den jungen die künstlerische Reife. Fräulein v. Brenneis wußte der tückischen Martha nicht beizukommen, gegen die sich ihre ganze Frische und offene Natur sträubt, und Fräulein Wallentin konnte durch allen ihren Takt die unglückliche Figur der „dämonischen" Hermine nicht retten. Dazu geschah es noch, daß in einer Episode ein zappelnder armer Eleve grausam angeblasen wurde, und nun war, wie es schon geht, wenn die Stimmung einmal verdorben ist, der Spott nicht mehr zu bändigen. Die Leute lachen so gern — bei ernsten Stücken.

8. Januar 1902.

„Miß Hobbs" — nach dem Englischen des Jerome K. Jerome von Wilhelm Wolters — ist eine junge Dame, die die Männer, diese Tiger, haßt und ihre Herrschaft brechen will. Sie kennt sie aber natürlich gar nicht und läßt sich natürlich gleich

vom ersten bekehren, den sie kennen lernt, einem munteren Burschen, der natürlich in seiner rauhen Schale den berühmten Kern enthält. Diese Handlung, durch einen ebenso heiteren Dialog belebt, schwingt sich im dritten Akt, der sehr niedlich in der Cajüte einer Jacht arrangiert ist, sogar zu einer Tendenz auf. Der Petrucchio erklärt hier feierlich: „Worunter eure Frauen hier leiden, ist, daß sie den ganzen lieben langen Tag nichts anderes zu tun haben als herumzusitzen und ihren Gedanken nachzuhängen, und das ist gerade der richtige Weg, um auf falsche Gedanken zu kommen. Sie lernen die Welt nicht kennen. Arbeit, der einzige Sinn und Inhalt des ganzen Lebens, ist und bleibt ihnen ein Buch mit sieben Siegeln. Was ihnen nottut, ist, aus diesem Puppenhause, das ihr Zivilisation nennt, herauszukommen und ins Leben hineingestellt zu werden. Wenn ich dieses Mädchen oben auf dem Himalaya hätte, wollte ich ein Weib aus ihr machen, und was für ein ausgezeichnetes Weib!" Wogegen nur bescheiden einzuwenden wäre, daß das halt vielleicht doch ein bißchen weit ist, für bürgerliche Hochzeitsreisende, gleich bis zum Himalaya, oben. Nun muß man ihn aber gar erst hören, wie dann Miß Hobbs über die Frauen zu spotten wagt, „die zu nichts besserem taugen, als Mütter und Kinderwärterinnen zu werden". O, da gibt er ihr es ordentlich: „Zu nichts besserem taugen, als Männer und Frauen zu erzeugen und zu erziehen, die die Welt beherrschen? Halten Sie Romane

schreiben zum Vergnügen von Puppen, die auf Sophas sich herumrekeln, oder Schwatzen und Streiten über den Zeitvertreib, den sie „Kunst“ nennen, halten Sie das für eine edlere Beschäftigung als lebendige Seelen zu bilden und zu erziehen? Bitten Sie Gott auf Ihren Knien, Kind, daß Sie einmal eine von jenen edelsten und seltenen Frauen werden, eine Frau, die dazu taugt, Mutter zu sein!“ Also auf, Mädchen im Parterre, gehe fort und erziehe lieber „Menschen, die die Welt beherrschen“, statt dich hier bei solchem „Zeitvertreib herumzurekeln“; und so sind alle Fragen gelöst, und der brave alte Benedix freut sich, weil er das ja alles schon vor fünfzig Jahren gesagt hat — wir kommen ihm nur eben jetzt erst schön langsam allmählich nach. Das neue Käthchen, das eigentlich nach dem kindlicheren Wesen der Frau Retty verlangen würde, gab Frau Odilon, den Bändiger Herr Kramer keck, fröhlich, nur etwas unsicher im Text. Am besten schien der dritte Akt zu gefallen; sonst war es bloß, was man einen freundlichen Erfolg nennt.

Alt-Heidelberg.

(Schauspiel in fünf Anfzügen von Wilhelm Meyer-Förster, zum erstenmale aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 25. Jänner 1902.)

Seltsam: da kegeln sich die Autoren die Hälse nach dem Außerordentlichen aus, das allein noch, heißt es, auf dieses abgestumpfte Publikum wirken

kann, und plötzlich hat einer mit einem ganz einfachen, stillen, harmlosen Stück den größten Erfolg. Vor der Berliner Première meinte man von „Alt-Heidelberg“: reizend in der zwischen ruhigem Humor und einer leisen Melancholie schwebenden Stimmung, die Gestalten vortrefflich gesehen, die Handlung so fein und liebenswürdig ausgemalt, daß man kaum bemerkt, wie dünn sie eigentlich ist, alles durchaus sympathisch durch den treuherzigen und frischen Ton, ein wahres Muster redlicher und anständiger Arbeit, aber — aber ob das aufgeregte, abgespannte, ungeduldige Publikum mit seinen zappelnden Nerven, die immer nur nach dem Neuesten, nach dem Lautesten begehren, wohl darauf eingehen wird? Und nun, kaum drei Monate später, zieht es über alle deutschen Bühnen. Das ist wirklich ein Glück, weil es den Autoren zeigt, daß man, auch ohne ein Kunstreiter zu sein und durch Reifen zu springen, doch noch wirken kann. Es zeigt, daß ein ganz einfaches Thema genügt, wenn es nur eine allgemeine Empfindung der Nation berührt.

Diese Empfindung ist hier die Sehnsucht nach der schönen Zeit der Jugend, in der besonderen Form, wie sie von einem gebildeten Deutschen gespürt wird. Wenn man einen gebildeten Deutschen, der etwa vierzig Jahre alt ist, fragt, welchen Teil seines Lebens er noch einmal erleben möchte, wird er, ohne sich erst viel zu besinnen, sogleich sagen: die Semester, wo ich „aktiv“ war! Die Kindheit ist uns ja durch die Schule verbittert worden; wir be-

halten von ihr nichts als eine böse Erinnerung an einige unerträglich hämische und scurrile Lehrer, die uns noch manchmal im Traum ängstigen, und an viele dumme, ganz unnötige Sachen, die wir dann, Gott sei Dank, so schnell als möglich vergessen haben. Der Schule gedenken wir nur mit Haß und, später, das Leben, das ernste Leben — nun, das hat wohl auch Keinem gehalten, was er sich versprach: Liebe, Arbeit, Ruhm — man denkt sich das alles doch viel schöner, als es dann wirklich ist, man wird doch eigentlich von allem enttäuscht. Man lernt es ja schließlich ertragen, aber es noch einmal erleben — wer möchte sich das wohl wünschen? Nein, ich meine, es hat jeder schon gerade genug. Aber dazwischen freilich, zwischen der Schule und dem Leben, da liegt eine Zeit, die keiner vergessen kann. Die ist viel schöner gewesen, als man sie sich erwartet hat, und wenn man jetzt manchmal an sie denkt, will man's selbst kaum mehr glauben, daß etwas im Leben so schön sein kann. Man hat die blaue Mütze getragen und das schwarz-rot-goldene Band. Mein Gott, das klingt ja fast komisch, daß einen das heute noch rühren kann; was ist denn da schließlich dabei? Aber die blaue Mütze und das schwarz-rot-goldene Band, da sind alle großen Gedanken und alle großen Gefühle darin gewesen, die uns die Männer unseres Volkes hinterlassen haben, der Glaube an das Recht des Deutschen, über die Welt zu herrschen, der Begriff einer besonderen deutschen Ehre und besonderen deutschen Pflicht, das deutsche Vertrauen auf den

Freund, Illusionen freilich, ich weiß schon, die uns das höhnische Leben bald entrissen hat; wir sind ja bald gescheit geworden, aber es tut uns leid. Schöner war es, als wir noch töricht waren, und manchmal scheint es uns jetzt fast, als hätten wir nur damals, im Taumel der Illusionen, nur damals wirklich gelebt, mit der blauen Mütze und dem schwarz-rot-goldenen Bande.

Diese Empfindung, mit der wohl jeder gebildete Deutsche an seine Jugend denkt, drückt das Stück aus. Es stellt studentisches Treiben dar, aber nicht mit dem Ungestüm, wie es der rasch genießende, vorwärts stürmende Student spürt, sondern leise gedämpft, fast mit einer stillen Wehmut, wie es der „alte Herr“ sieht, der nach Jahren wieder einmal bei einem Kommers sitzt und noch einmal die alten Weisen hört und sich erinnert. Man kennt das schöne Lied mit dem Refrain: „O jerum, jerum, jerum, o quae mutatio rerum!“ Der Student singt es leichtsinnig, ja spöttisch, aber dem „alten Herrn“ rinnen dabei die Tränen in den grauen Bart.

Wo sind sie, die vom breiten Stein
Nicht wankten und nicht wichen
Und ohne Moos bei Scherz und Wein
Den Herrn der Erde glichen?
Sie zogen mit gesenktem Blick
In das Philisterland zurück.
O jerum, jerum, jerum,
O quae mutatio rerum!

Um diese Grundstimmung ganz herauszubringen, war es notwendig, zur Freiheit und Frische des akademischen Lebens den stärksten Kontrast zu

finden. Die mutatio rerum mußte recht kläglich gezeigt werden. Der Student mußte später in einen Beruf geraten, der ihn jenes Glück besonders schmerzlich vermissen läßt. Da war es nun ein Einfall von wunderhübscher Ironie, dazu einen Beruf zu wählen, der den meisten Leuten gar nicht so schrecklich vorkommen wird: den fürstlichen Beruf des Regierens. Es wäre nahegelegen, aus einem fröhlich übermütigen Studenten einen armen Schreiber, einen vertrockneten Beamten werden zu lassen. Unser Autor ist so boshaft, ihn zum regierenden Fürsten von Sachsen-Karlsburg zu machen. Sein Erbprinz Karl Heinrich wird nach Heidelberg geschickt, ist hier jung, wie man eben jung ist, zecht, tollt und küßt die kleine Käthie, aber nach vier Monaten ist alles aus, sein Onkel stirbt, er muß nach Haus, er muß regieren, und wenn wir, im vierten Akt, zusehen, was an so einem kleinen Hofe regieren heißt, dann bekommen wir fast Lust, noch einen armen Schreiber zu beneiden. Darin liegt eine Ironie, die das Publikum wohl gar nicht bemerkt und die doch so menschlich echt und schön ist, daß sie Bewunderung verdient.

Ich finde überhaupt doch, daß das Stück eigentlich von der deutschen Presse nicht ganz gewürdigt worden ist. Man hat seine große Wirkung immer nur aus dem Thema erklärt und hat dabei übersehen, von welcher Distinktion seine Haltung ist. Distinktion oder Diskretion, man wird immer ein französisches Wort nehmen müssen: denn dieses grunddeutsche Stück ist in der Form ganz französisch. Schon in

der Ökonomie der ganzen Anordnung, aber auch in der Psychologie des kleinen Prinzen. Es tut einem wirklich wohl, einmal einen deutschen Autor zu finden, der nicht jeden Einfall gleich auspreßt, sondern die feine Kunst des Andeutens hat. Darin sind besonders der erste und der vierte Akt ganz wunderbar. Die Stimmung des kleinen Hofes, der kranke alte Fürst, der wie in einem Kerker lebt, der arme Prinz, der noch nie das sonnige Leben erblickt hat, die steifen Minister, die Diener, besonders der strenge Lutz, der überall die kühle, klare, verstandesgemäße Vornehmheit des Hoflebens aufrecht erhält", der dicke Erzieher des Prinzen, der „von den einfachsten Regeln des wirklich vornehmen Tons keinen Begriff hat", wie hübsch ist dies alles mit leisen Strichen nur so hingetupft! Und dann der Prinz: da ist doch zum ersten Male versucht, einer fürstlichen Natur wirklich beizukommen. Die deutschen Autoren haben sonst für Fürsten entweder den dummen Respekt oder die böse Neugierde von Bedienten. Hier wird ein Mensch menschlich angesehen; und dabei kommt merkwürdig stark heraus, was jedem aufgefallen ist, der sich einmal einen kleinen Regierenden in der Nähe angeschaut hat: die Unpersönlichkeit, mit der sich diese Klasse von Menschen jedem starken Eindrucke überläßt. Sie scheinen gar keinen eigenen Willen, keine Natur zu haben, sie sind reine Impressionisten, die immer nur von außen bestimmt werden, sie nehmen jede Stimmung an und gehen in ihr auf. Das Feste, auf dem jeder von uns ruht,

die angestammte Art des Volkes, die ihm eingeboren ist, fehlt ihnen eben. Sie haben einen deutschen Vater, eine englische Mutter, einen russischen Onkel, sie sind in drei Sprachen erzogen, sie können alles sein, alles wirkt auf sie, nichts bleibt. Déracinés hat Barrès solche Menschen genannt. Ihre Art ist hier an dem kleinen Prinzen, der erst nur ein armes sehnsüchtiges Kind ist, plötzlich zum tollen Studenten wird und sich ebenso plötzlich in den strengen Gebieter verwandelt, der, menschenscheu, im Wagen zurückgelehnt, kaum die Grüße seiner Untertanen noch erwidert, ganz gelassen und behutsam gezeigt, mit einer Feinheit der Empfindung, die in deutschen Theaterstücken nicht häufig ist.

Für den kleinen Prinzen ist Herr Kramer schon etwas beleibt, es fehlt ihm auch das arglose Wesen der ersten Jugend; dafür hat er in den beiden letzten Akten eine verblüffend echte Haltung. Die Stelle des dicken Erziehers, die den breitbehaglichen Ton des Herrn Kutschera verlangen würde, gibt Herr Eppens in seiner trockenen Weise. Die Figur des steifen Lutz bringt der immer liebenswürdigbewegliche Herr Tewele gar nicht, aber er ist zum Schreien komisch. Entzückend spielt Frau Retty die Käthie, vortrefflich die Herren Kutschera, Geisendörfer und Preu ihre Episoden. Der zweite und der fünfte Akt sind musterhaft inszeniert.

* * *

9. Februar 1902.

„Das grobe Hemd“ ist vielleicht unter allen Stücken von Karlweis das beste, das reifste. Seine Satire ist später, zum Beispiel im „Onkel Toni“, noch kühner geworden; und im „Lieben Ich“ hat er versucht, über unsere Fragen hinaus ins Menschliche vorzudringen. Aber niemals hat sich seine herzliche Art, scherzend zu belehren, mehr neckend als spottend, und seine ungemeine Kunst, in der behaglichen Form des alten Theaterstückes die neuen Typen unserer Zeit zu zeigen, reiner und schöner ausgedrückt als in dieser heiteren Bekehrung des reichen jungen Herrn, der sozialistisch tut. Man weiß gar nicht, was man hier mehr bewundern soll: den Mut, mit dem unsere Verlogenheit angepackt und zerzaust wird, oder den Geschmack, der doch alles immer ganz unpathetisch, ohne ein großes Wort, beinahe familiär geschehen läßt. Das Stück verdient wohl, im Repertoire erhalten zu werden, weil es nicht viele gibt, welche die gute Tradition mit dem neuen Ton unserer Zeit so künstlerisch ausgleichen. Dazu kommt, daß es im Volkstheater vortrefflich gespielt wird. Der Schöllhofer des Herrn Tyrolt kann sich sogar neben seinem berühmten Schalanter behaupten; mit kleinen Worten werden hier die größten Wirkungen erreicht und alle Nuancen schließen sich zu einer wunderbar einfachen und festen Gestalt zusammen. In seiner schlichten und redlichen Weise steht Herr Martinelli daneben, und Frau Retty, Frau Glöckner, Frau Mar-

tinelli, Herr Amon und Herr Weiß fügen sich mit Takt angenehm ein. Den jungen Schöllhofer, den einst Herr Giampietro gab, spielt jetzt Herr Kramer mit entzückender Feinheit und Laune.

5. April 1902.

Björnson gehört zu den Autoren, die hauptsächlich durch ihre Gesinnung wirken. Er will der Menschheit dienen, will immer bessern und bekehren, Fragen lösen, Wege weisen, will raten und helfen. Er glaubt an das Recht der Menschen auf das Glück und läßt nicht ab, die frohe Botschaft der Liebe zu verkünden. Solche treibende Naturen können der Entwicklung sehr nützen, wenn es ihrem unruhigen Wesen auch meistens an Klarheit fehlt und selten gewährt wird, ein vollkommenes Werk von sich abzulösen. Dazu gehört ja Ruhe, Besinnung, Geschlossenheit. Ihnen aber ist wichtiger, anzustiften und aufzuregen, und dies befriedigt sie so, daß sie die darstellende Kraft gar nicht vermissen, die ihnen versagt ist. Sie brauchen sie auch für ihre mehr sibyllinische Wirkung nicht und wir sollen sie nicht von ihnen fordern. Freuen wir uns ihres kindlichen Zutrauens zu sich selbst, ihrer tätigen Hoffnung, ihrer schönen Lust an Bewegung und Arbeit! Nur dürfen wir freilich dabei die Grenzen nicht vergessen, die solchen Schwärmern der Beredsamkeit gezogen sind, und dürfen darum nicht gleich, wie es vermessen geschehen ist, Björnson, den Redner,

neben Ibsen, dem Bildner, stellen. Eher wäre, wenn schon durchaus verglichen werden soll, an unseren alten Gutzkow zu erinnern, der auch die Bühne als eine „politische Anstalt" behandelt hat. Was er in seinem „Urbild des Tartuffe" den Molière sagen läßt: „In der Poesie suche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge!", könnte man als Motto über den ganzen Björnson setzen, und was er in den „Rittern vom Geiste" und im „Zauberer von Rom" gesucht hat: das Vielfältige der Welt, die Fülle ihrer Figuren, das „Nebeneinander" von tausend Erscheinungen durch ein paar Zeitgedanken zu beherrschen, schwebt wohl auch Björnson vor. Auch er greift nach dem Größten, auch in ihm gärt und drängt eine ganze Zeit, auch ihn verlockt es, alle Pole des Daseins zu berühren; nur kann auch er es doch freilich niemals gestalten. Und mit einer stillen Wehmut mag er die Worte geschrieben haben: „Über unsere Kraft". Alle Menschen, die er hier zeigt, sind wie er: unruhig Wollende, Sehnsüchtige nach einer besseren und stärkeren Zeit, Rastlose, die durch das Leben irren wie durch einen dunklen Wald und ihre Angst mit lauten Worten betäuben möchten. In diesem bewegten Schauspiele kommen nur zwei glückliche Wesen vor: der Pfarrer Sang, der eigentlich ein Betrüger, freilich ein unschuldiger, und seine Frau, die eine Betrogene ist, durch ihn um ihre Ruhe, um ihre Kinder, um ihr Leben betrogen. Der Pfarrer Sang glaubt an seine Macht, Wunder zu wirken, der Natur

des Menschen zu gebieten, Kranke gesund zu beten. Wem er die Hand auflegt, der steht auf und wandelt. Dies tut er durch die Kraft seines gläubigen Gebetes, das so stark ist, daß selbst die Lawine, die tosend vom Berge stürzt, die kleine Kirche schont, in welcher der Fromme kniet. Aber nun will er das höchste Wunder verrichten, indem er seine gelähmte Frau „mit einer Gebetskette umwinden“ wird, so gewaltig, daß sie sich aufrichten und wieder gehen kann. Es scheint zu gelingen: wie an einer unsichtbaren Hand erhebt sie sich und, zur Kirche starrend, wo der heilige Mann unermüdlich singt, während rings im Gehölz andächtiges Volk kniet, wandelt sie, wandelt langsam dem Gatten zu, streckt die Arme nach ihm aus. Aber siehe, da sie ihn erreicht hat, wankt sie, sinkt und ist erloschen. Sang sieht verwundert auf, da er sie entgleiten fühlt und „in kindlichem Tone“ sagt er: „Aber das war ja nicht die Absicht —? Aber das war ja nicht die Absicht —? Oder —? — — Oder — —?“ Und er greift nach seinem Herzen und stürzt tot zusammen. Beklommen stehen der Bischof und die Geistlichen dabei: brave ängstliche Leute, die es sich nicht zu deuten wissen, an das Wunder glauben möchten und doch zu klein und im Verstande befangen sind. Und beklommen fragen wir uns selbst, muß sich das Publikum fragen: Was war eigentlich die Absicht, woran sollen wir uns halten, was empfinden? Man mag das Wunder leugnen oder mag es, wie Görres in seiner „Christlichen Mystik“ auf

die größte Art getan hat, innerlich erfühlen können. Aber es als ein Requisit zum theatralischen Knall verwenden, wie die Lawine, den Gesang, die Glocken? Oder was will der Autor? Aber vielleicht werden wir es im zweiten Teil erfahren. — Außerordentlich gibt die Sandrock die Kranke, außerordentlich selbst für sie, die uns doch gewöhnt hat, immer das Höchste von ihr zu erwarten. Fast ohne einen lauten Ton, bloß durch die wunderbare Kraft ihres Blickes und die Unruhe ihrer schmerzlichen Lippen weiß sie die innigste Rührung mitzuteilen. Sie spielt Björnson beinahe zum Ibsen hinauf. Vortrefflich sind auch Herr Kutschera als gequälter Zweifler Bratt, Frau Retty als Sangs Tochter Rahel und Herr Brandt in einer Episode. Leider kommt Herr Eppens mit seinem trockenen und leeren Ton dem magischen Sang nicht bei; das Leuchten der Gestalt fehlt ganz. Das Publikum nahm den ersten Akt mit Respekt, aber recht gelangweilt auf, und wurde erst im Lärm der Lawine lebendig; in den Anfängen des zweiten Aktes sank die Stimmung wieder sehr, um sich am Ende beim Klang der Glocken und der Stimmen mächtig zu erheben.

6. April 1902.

Im zweiten Teil von „Über unsere Kraft“ geht Elias, der Sohn jenes Pfarrers Sang, an seinem Glauben zugrunde, wie im ersten der Vater. Sein Glaube ist, die Menschheit brauche, um frei

und gerecht zu werden, das Beispiel einer großen, gewaltsam verwegenen, „über die Grenzen des Lebens hinausspringenden" Tat. „Willst du, daß etwas weiter lebt, so stirb dafür! Das Christentum empfing sein Leben vom Kreuze. Das Vaterland von den Gefallenen. Keine Erneuerung, außer durch den Tod... Am stärksten sind doch stets die, die das Neue wollen! Das ewige Feuer, der Sprengstoff! Der ist in den Bahnbrechern. Auf die kommt es an. Je mutiger die Bahnbrecher, um so größer die Nachfolger... Einen anderen Weg gibt es nicht! Und weshalb nicht? Weil man niemand glaubt, als dem, der sich in den Tod wagt. Darüber hinaus, hinaus, dann glauben sie!" Er hat sein ganzes Vermögen für die Armen, für die Arbeiter hingegeben und er sieht keine Wirkung. Was hilft es, ins Volk zu gehen, eine „Bewegung" zu schaffen, zu reden und zu schüren? Die Mächtigen, „gerade die, die bekehrt werden sollen", kehren sich nicht daran. „Sie überlassen das der Polizei." Es gilt, eine Tat zu verrichten, die man „über die ganze Welt hin vernimmt, so daß selbst die Schwerhörigsten sie vernehmen", wie entsetzlich sie auch sein mag: denn „es kann nichts Entsetzlicheres kommen, als das Bestehende". In dieser „Religion des Martyriums" ist er sich zu opfern entschlossen. Als Diener verkleidet, dringt er in das Schloß ein, auf welchem sich eben die Fabrikanten gegen die Arbeiter beraten, die Minen sind gelegt, die Lunte brennt, ein ungeheurer Krach, alles flammt auf, stürzt, versinkt. Und

beklommen fragen wir uns wieder, wie gestern: Was ist die Absicht, was sollen wir empfinden, was will der Autor? Hat er uns dort den Bankerott des Glaubens, hier den aller menschlichen Ordnung zeigen wollen? Sollen wir uns am Ende aller Hoffnungen, jeden Ausweg verrammelt, jeden Trost vernichtet fühlen? Aber es folgt ja noch ein vierter Akt, der freilich eigentlich gar nicht zur Handlung gehört, sondern nur eine lange Rede ist. Rahel, des Elias sanfte Schwester, sagt hier: „Ich hasse diese Rechenexempel im großen. Sie springen über das Menschliche hinweg, obwohl allein darin Erlösung ist. Ich empfinde Entsetzen vor dem Unmenschlichen. Ist es denn nicht auch entsetzlich? Elias hat mit mir gelitten, was man zu leiden vermag infolge der Unmenschlichkeit des Wunders. Und dann strauchelt er über die Unmenschlichkeit der Theorien — — — Jetzt ahne ich, wie es zugegangen ist. Es reicht nicht aus, wenn ich sage, daß jemand sein Verlangen, sich zu opfern, mißbraucht hat. Das erklärt es noch nicht, daß er dies wählte! Nein, es ist noch mehr hinzugekommen. Man hat sich seinen Kultus alles dessen, was von übernatürlicher Größe war, zunutze gemacht! Er glich dem Vater; sie hatten eine kindliche Schwärmerei dafür. Das, wonach sonst die Müßiggänger gelüstet, war für ihn Religion. Er sah keine Erlösung darin, Frieden und Licht für die Arbeit von Millionen zu schaffen. Er erblickte sie nur in den großen Charakteren, in den gewaltigen Willens-

äußerungen, in den ungeheueren Ereignissen. Deswegen gab er sein bedeutendes Vermögen auf einmal hin — und starb Simsons Tod! Er tat es in tiefem Schweigen, unsichtbar. So erschien es ihm am größten. Ja, man hat seine Phantasie mit dem erfüllt, was größer war als das Größte! Und hat sie dadurch bis ins Unendliche hinaufgeschraubt. Hier ist kein Grenzenübergang nötig. Wie bei den Religionsdogmen. Irgend jemand muß erkannt haben, wie leicht das Verlangen nach dem Übermenschlichen irrezuleiten ist. Und muß es dann benützt haben. Ist es nicht gleichsam, als gäbe man einem Kinde ein Rasiermesser in die Hand und sagte ihm, du mußt es in den Mund stecken?... Sagen Sie mir aber, wenn die Güte mit Dynamit um sich wirft, was ist dann gut und was ist dann schlecht? Das Größte bei der Güte ist, daß sie sich schöpferisch bezeugt. Sie spendet von ihrem Eigenen, so daß Freude, gar Überfluß in dem Willen anderer entsteht. Wenn sie aber tötet?" Wie sollen wir das eigentlich verstehen? Will es eine Warnung sein, eine Warnung vor jeder außerordentlichen Tat, vor „großen Charakteren, gewaltigen Willensäußerungen, ungeheueren Ereignissen", vor jeder Kühnheit und jeder Sehnsucht? Und hätten also vielleicht die Geistlichen aus dem ersten Teil recht, die dort so fein verspottet wurden, hätten die braven, ängstlichen Leute recht, die am Stoffe kleben, die nicht schwärmen wollen „wie Nachteulen", die in jedem Verlangen nach Größe nur „einen Auswuchs, eine

Unordnung, eine Krankheit, einen Atavismus, einen Auswurf" sehen? Und so wäre die Lawine gestürzt und die Burg wäre gesprengt, nur um uns zu raten, Philister zu sein? Und als demütige Philister zu warten, bis man einst, wie der junge Credo verkündet, „Kleider aus Blättern und Gras machen und Seide ohne Seidenraupen, Wolle ohne Schafe herstellen kann, bis die Häuser zwanzigmal so billig erbaut und ohne alle Kosten erwärmt werden können, bis wir herausgebracht haben, wie man Felsmassen fast ebenso billig durchbohren kann, wie Erde, und bis wir Schienen aus billigerem Material als Eisen besitzen und bis wir das Eisen leichter gewinnen können als jetzt, und bis wir eine Treibkraft haben, die fast nichts kostet, und bis wir ebenso gut in der Luft segeln können wie auf dem Meere?" Und es wäre so nur die Ermahnung eines müden Greises an die Jugend, doch nicht gleich ungeduldig zu werden, nicht zu stürmen, sondern still zu harren, bis —? Ja, bis schließlich doch das Wunder geschieht, an das er nicht mehr glauben und auf das er doch nicht verzichten kann.

13. April 1902.

Frau Antonie Baumberg ist uns vom Jubiläumstheater her als ein tüchtiger Autor bekannt, der es versteht, den Verhältnissen unseres täglichen Lebens theatralische Wirkungen abzusehen. Ihre Mittel sind nicht immer die feinsten, bei den Motiven

hält sie sich nicht lange auf, gewaltsame Wendungen verschmäht sie nicht, aber sie hat einen guten Blick für die Eigenheiten der Leute, führt ihre Handlungen fest und sicher aus, und so weiß sie den Sinn des Publikums immer zu treffen. „Max Wiebrecht" ist ein „großer" Schauspieler, der nun natürlich meint, daß sich die Welt um ihn drehe. Er fühlt sich verkannt, er schmäht den Direktor, verachtet die Kollegen, ist unausstehlich. Er will selbst ein Theater gründen, um endlich einmal zu zeigen, wer er ist und was er kann. Es mißlingt ihm, er gibt klein bei und wird so kriechend und feig, als er eben noch frech und aufgeblasen war. Der Dünkel, die Verlogenheit, die Leere der Cabotins sind mit doch recht gutmütigem Spotte dargestellt. „Nur aus Trutz": Zwei quälen sich, weil sie sich lieben. Das ist wohl nicht ganz neu, hat aber einen angenehmen österreichischen Ton, herb und doch warm, einen Schratt-Ton, könnte man sagen. „Der Nachtwächter von Schlurn" ist von Frau Baumberg und Frau v. Berlepsch, nach einer Erzählung im „Bergvolk" der Frau v. Berlepsch. Wieder „nur aus Trutz", um sich an ihrem ungetreuen Verführer zu rächen, hat eine Bauerndirne ihm, während eben seine Hochzeit mit einer anderen ist, die Scheune angezündet. Sie kommt ins Zuchthaus. Wieder frei, zieht sie in die Fremde fort und weiß hier die Liebe eines alten, wunderlichen Nachtwächters klug zu gewinnen. Er nimmt sie zur Frau, jener Geliebte, der sie nicht vergessen

kann, kehrt wieder, der Alte erfährt, was sie ihm verschwiegen, stürzt in Scham, Wut und Eifersucht auf sie zu und ersticht sie. Durch manchen hübschen Zug in der Zeichnung wird man mit der überstürzten Handlung versöhnt, die doch eigentlich wohl zu schwer für die schwachen Schultern dieser Gestalten ist. — Den Wiebrecht gab Herr Thaller sehr amusant, Frau Glöckner hielt ihre drei Rollen geschickt auseinander. Frau Baumberg konnte, lebhaft gerufen, wiederholt erscheinen.

Antonie Baumberg.

(Gestorben am 15. April 1902.)

Wenn ein Schuß fällt, fahren wir ängstlich auf, und im ersten Schrecken nimmt, was wir längst wissen, weil wir es täglich um uns sehen, ohne es freilich zu beachten, einen tiefen Ernst und fast den Sinn einer Warnung an. Die arme Frau, die uns so traurig verlassen hat, hat nichts erlitten, was nicht jeder von uns auf seine Art erfährt, weil es nun einmal sozusagen „zum Metier“ gehört. Sie ist nur empfindlicher und schwächer gewesen. Es ist für alle dasselbe Spiel vermessener Hoffnungen und trister Enttäuschungen, bis zum großen Ekel. Dem einen ist von den Göttern gegeben, es abzuschütteln und zu lachen; der andere schüttelt dann lieber gleich das Leben selbst ab, das ihm unerträglich wird, wenn er sich mit keiner Hoffnung mehr betören kann.

Ich habe Frau Baumberg vor etwa fünf Jahren kennen gelernt. Sie kam damals mit einem Libretto zu mir, für das ich einen Musiker und einen Direktor interessieren sollte. Sie machte den Eindruck einer stillen, tüchtigen und entschlossenen Natur, die durch die Entschiedenheit ihrer Absichten für sich einnahm. Sie erzählte mir nicht über ihr Talent vor, sondern sie wollte sich beim Theater eine Existenz durch ehrliche Arbeit schaffen. Es zeigte sich im Gespräche, daß sie manches erlebt, die Menschen klug beobachtet und sich wohl auch die Kenntnisse angeeignet hatte, die notwendig sind, um ein Theaterstück auf eine wirksame Art auszuführen. Ihre ganze Art, sich bescheiden und ohne Illusionen zu geben, war sehr angenehm. Sie wußte, daß es kein Vergnügen ist, mit Direktoren, Schauspielern und dem Publikum zu tun zu haben. Sie wußte, daß es dabei viel weniger auf die Begabung als auf manche Zufälle ankommt, auf das Glück, wie man zu sagen pflegt. Sie wußte, daß es zu unserem Metier gehört, wie ein Knecht zu arbeiten und sich wie ein Lakai zu betragen. Aber das focht sie nicht an, sie wollte es wagen. Und ich hatte sie nur vor einer einzigen Illusion zu warnen: sie schien zu glauben, mit einem Erfolge sei alles entschieden. Ich wendete ihr ein, daß es überhaupt keinen Erfolg gibt, der einen freuen könnte, weil jeder mit Neid, Verleumdung, Eifersucht so bedeckt ist, daß man sich entsetzt. Das konnte sie sich nicht denken. Und sie hatte auch wohl den Wahn der Leute, ein

wirklicher Erfolg beim Theater genüge, um für das ganze Leben versorgt zu sein.

Sie rang sich durch. Ihre „Liebesheirat“ und „Das Kind“ gefielen sehr. Das Publikum spürt eben doch aus den Werken die Energie und den Ernst heraus, mit welchen ein Autor um seinen Stoff gerungen hat. Ein ironisches Wesen stößt es ab, einer gewissen Treuherzigkeit ist es viel nachzusehen bereit. Auch war ihm die sittliche Absicht dieser Stücke offenbar sympathisch. Frau Baumberg hatte nämlich weniger vor, irgend etwas darzustellen, als zu wirken, Mißstände aufzudecken und so zu helfen. Dafür ist ein Brief charakteristisch, den sie mir nach dem „Kinde“ schrieb; er zeigt auch, mit welchen Aufregungen sie ihre Erfolge zu bezahlen hatte. Er lautet, vom 23. November 1900 datiert: „Sehr geehrter Herr! Nach meiner Première am Mittwoch spannten meine, bis aufs Äußerste erregten Nerven ganz plötzlich aus. Ich brach zusammen, wie ein Rennpferd, nachdem es die Richtertribüne passiert hat. Ich mußte nach Hause gebracht werden, liege noch heute zu Bette, und mein Arzt sagt: Nervenchoc — gut, nennen wir es so. Nachdem Ohnmachten, Heulerei, Kopfkrämpfe rc. überstanden sind, fühle ich mich ganz behaglich in meinem stillen Zimmer, in dem alle auf den Zehen herumschleichen. Ich benütze rasch einen Moment des Alleinseins, um Ihnen einige Zeilen des innigsten Dankes für Ihre, mich hoch ehrende Kritik zu senden. Ich drücke Ihnen im

Geiste herzlich und warm die Hand. Sie haben mir die „Art“, den gegebenen Stoff zu bearbeiten, nicht übel genommen, weil Sie feinfühlig empfanden, daß ich auf die „Menge“ wirken wollte, um der guten Sache willen. Wenn es mir mit dem Stück gelingt, nur ein einziges hilfloses Kind in gute Hände zu bringen, dann hat es seine Schuldigkeit getan. Vielleicht bewirkt es mehr — dann fühle ich mich belohnt und beglückt. Ich war mir voll bewußt, daß ich nach dem ersten Akt eine gefährliche Form wähle; doch gestützt auf meine Liebesheirat und Familie Vollmann — wagte ich sie, als Mittel zum Zweck, und bin nun ganz überglücklich, mich nicht mißverstanden zu sehen.“

Es ist ungefähr ein Jahr her, da kam sie wieder zu mir, um mir ein Volksstück „Francisca“ zu bringen. Damals sprachen wir lange. Sie erinnerte sich, wie sie das erste Mal bei mir gewesen war; ich hätte sie behandelt, wie Karl Moor den Kosinsky, dem er den Galgen zeigt. Ich gratulierte ihr zu ihren Erfolgen. Aber sie klagte sehr; es sei noch immer nicht der „rechte“ Erfolg. Ich meinte: „Mit Stücken muß man es wie mit Promessen machen. Warum soll man sich nicht eine Promesse kaufen? Die fünf Gulden sind schließlich zu entbehren, und man macht sich die angenehmsten Gedanken, sieht sich reich, frei und lacht sich selber aus, wenn es zuletzt eine Niete war. Nur würde ich nicht, wie viele tun, meine letzten fünf Gulden auf eine Promesse setzen.“ Sie wurde fast heftig, als ich so

sprach; sie begreife nicht, wie man mit einem so gleichgültigen Sinn überhaupt arbeiten könne. Ich antwortete, gar nicht gleichgültig gegen meine Arbeiten zu sein, sondern nur gegen ihren Erfolg, der ja für ihren Wert nichts beweise. Man müsse lernen, beim Arbeiten jeden Gedanken an die Wirkung auszuschalten. Oder noch besser: man müsse sich immer die schlimmste Wirkung vorstellen, und nur dann arbeiten, wenn die Freude an der Arbeit selbst so groß, daß man dafür gern bereit sei, jeden Hohn und jede Niedertracht hinzunehmen. Sie hat es nicht glauben wollen. Das war unser letztes Gespräch.

Ich sah sie noch Samstag auf der Bühne erscheinen, schwarz gekleidet, bleich, in jener starren und steifen Haltung, die ihr leidenschaftliches Gemüt verbarg. Sonntag berichteten die Zeitungen von ihrem Erfolge, aber abends waren nicht so viele Leute im Theater, als man zur zweiten Vorstellung wünscht. Das Stück wurde Montag abgesetzt, Dienstag hat sie sich erschossen.

11. Juni 1902.

Zuerst „Pflicht", von Robert Well, ein unklarer Akt, der im Stil der alten Wiener Posse beginnt, dann auf einmal zu französeln anfängt und sich zu einer These zu wenden scheint, um knapp vor Schluß durch eine sicher und gut geführte

Szene zwischen Mann und Frau zu überraschen, die nur doch nicht mehr wirken kann, weil ihr alle Vorbereitungen und Voraussetzungen fehlen. Die Idee ist wohl, daß sich, wer es mit der äußeren Pflicht zu genau nimmt, manchmal an seinem inneren Leben versündigt. Aber sie scheint dem Autor erst ganz zuletzt eingefallen zu sein, etwas zu spät. Dann „Der Hochzeitstag“, von Wilhelm Wolters und Königsbrunn-Schaup, ein wirklich lustiger Schwank, über den sehr viel gelacht wurde. Ein Anwalt, Spezialist für prompte und schmerzlose Scheidungen, gerät in Verdacht, seine Frau und einen alten Freund zu betrügen, während er selbst wieder seine Frau von seinem Referendar verführt glaubt, natürlich ohne allen Grund, alles in Ehren, wie wir sogleich mit Recht vermutet haben, denn es spielt in Dresden. Die Figuren drehen sich munter herum, die Handlung, von manchem Einfall belebt, stockt niemals, und bevor man sich noch recht besinnen kann, sind schon alle tollen Verwicklungen wieder gelöst. In der Saison und mit Thrlandt gegeben, in der Episode des geschwätzigen Sachsen, für den die komische Kraft des Herrn Retty leider nicht reicht, hätte es vielleicht ein Schlager werden können. Es wird übrigens sonst mit angenehmer Eile sehr leicht und liebenswürdig gespielt, besonders von den Damen Brenneis, Schuster und Wallentin, Herrn Brandt und Herrn Kramer.

18. Juni 1902.

Zuerst: „Drei“, Drama in drei Aufzügen von Max Dreyer. Das Stück ist 1893 geschrieben. Damals kehrten sich die jungen Leute noch nicht an den Geschmack des Publikums, es war ihnen gleich, ob sie wirkten und gefielen oder nicht, sie wollten nur zeigen, wie sie das Leben sahen. Die Kunst sollte erneuert werden, und was irgend einer Konzession an die alten Gewohnheiten verdächtig war, verachteten sie. Keine „spannende Handlung“ mehr, keine Vorbereitungen, keine Abgänge, keine großen Szenen, keine Schlüsse, sondern das Leben, mit der Wurzel ausgegraben, nur das Leben, wie es ist. Und auch keine „fertigen Charaktere“ mehr, ein für allemal ausgeprägt, unbeweglich und starr, sondern biegsame Menschen, wie wir sind, durch jeden Zufall veränderlich, dem Gesetze der Verwandlung ausgesetzt. Wir hatten Taine und Zola gelesen und hatten an uns erlebt, daß niemand sicher ist, sich zu behaupten. Wir glaubten nicht, daß es Zornige, Verliebte oder Geizige gibt, die nun ihr Leben damit verbringen, immer zornig oder verliebt oder geizig zu sein, sondern waren eher zu vermuten bereit, daß in jedem alles steckt, Güte und Tücke, Leidenschaft und Ruhe, Glück und Unglück, und daß es nur der Zufall ist, der es reifen oder ersticken läßt. So sind die drei Menschen in diesem Stück: Susanne, eine tüchtige, kluge und heitere Frau, nur mit einer leisen Neigung, zu träumen und sich zu sehnen und den fliegenden Wolken nach-

zuschauen; Carl, ihr Mann, ein Gelehrter, der „Wallungsmensch“ jener Generation, leicht von Launen verführt, in welchen er dann sich und die anderen quält, ein „Schattenfänger“, der von seiner Einbildung gepeinigt wird (man spürt den Johannes Vockerath und denkt an die Jünglinge bei Bourget), und Hans, ein Architekt, sein Freund, den sie zu sich genommen und sozusagen „adoptiert“ haben, weil er in seinem frischen und gleichen Wesen so „beruhigend“ auf sie wirkt. Sie leben ganz unbefangen zusammen. Susanne und Carl lieben sich, Hans hat sie gern, es ist das klarste und ruhigste Verhältnis, das ganz fest und sicher zu sein scheint. Aber es begibt sich nun, daß ein alter Freund ins Haus kommt, dem Karl einst die Frau verführt hat. Der brave Mensch hat nichts bemerkt, es ist auch längst aus. Zufällig erinnert er sich nun, da er von Hans hört, an jene alte Zeit und meint, es sei hier jetzt ganz ebenso, „wie es damals bei uns war“. Da fährt Karl auf, er kann sich kaum beherrschen. Der Freund versteht ihn nicht und geht. Und alle Unschuld zwischen den drei Menschen ist nun zerstört. Karl hat Verdacht. Er fängt zu spionieren an, er wird mißtrauisch, er legt alles falsch aus. Und endlich, unfähig, diese Qual der Zweifel länger zu ertragen, bricht er gegen Susanne los: „Du hast für so vieles Interesse, was ihn angeht — was ihn beschäftigt — so viel Anknüpfungspunkte finden sich zwischen euch — so viel Gedanken tauscht ihr miteinander aus — ich kann

es nicht sehen! Ich will alles, was du hast und bist, für mich haben! Alle Gedanken und Empfindungen meines Weibes sollen mir gehören! Keinem anderen soll etwas davon zufallen, wer es auch sei! Und ihr beide — ich sah ja, wie eure Interessengemeinschaft wuchs — und seh', wie sie noch immer wächst — ich hab' sogar erlebt — nicht einmal, nein, verschiedene Male — wie ihr gegen mich übereinstimmtet — und das — ich kann das einfach nicht ertragen!... Ich kann nicht ertragen, daß du mit einem anderen 'was gemeinschaftlich hast — und ich will es auch nicht ertragen!... Mir sind die Augen aufgegangen. Meine Lebensanschauung hatte sich einlullen lassen. Das war ja ganz hübsch, diese — diese rosige Vertrauensseligkeit. Aber jetzt ist es eben aus damit. Der Mensch bleibt, der er war, und ich bleib' ich. Und jetzt seh' ich die Welt wieder, wie sie ist — wie ich sie einst gesehen hab'. Und jetzt weiß ich, daß Vertrauen nichts ist als Dummheit! Ja, Dummheit ist es! Und Freundschaft — reine Freundschaft, wo gibt's die? Zwischen Mann und Weib sicherlich nicht. Du magst ein noch so überraschtes Gesicht machen — ich glaub' nicht dran. Immer ist das Herz dabei beteiligt, das Blut, die Sinne! Und ich will nicht — ich will nicht, daß mein Weib der Gegenstand begehrlicher Regungen wird!" Er wird das nicht mehr dulden, Hans muß fort. Susanne erschrickt, sie begreift das gar nicht, sie ist empört, weil sie sich doch unschuldig weiß, und nun beginnt es in ihr zu drängen und zu

gären, sie sieht jetzt auf einmal Hans mit ganz anderen Augen an und sie vergleicht die beiden, den Mann und den Freund — „und immer mehr, je mehr du mich beobachtetest, mich umlauertest und gefangen hieltst! Vielleicht wär' es nicht so weit gekommen, hätt' ich gesehen, daß es für dich noch etwas anderes gab als deine Schwäche —, hättest du gearbeitet — hättest du nicht dein ganzes Streben mit einem Mal abgetan und so untätig dagesessen — auf der Lauer. Und dann — dann wieder deine Weichheit und deine Zerknirschung! Karl, ich will dich nicht täuschen, und darum bin ich offen gegen dich — ganz offen: meine Achtung vor dir sank immer mehr. Und da suchten meine Blicke ihn, und meine Gedanken klammerten sich an ihn, und es wuchs meine Freude an seiner Klarheit und Offenheit, an seiner Gesundheit, die nichts vom Zweifel weiß, an seiner Arbeit und seiner Frische, an seiner ganzen Männlichkeit. Und ich finde in seinen Zügen, was ich in seinem Geist gefunden habe — der Blick seiner klaren Augen erfrischt mich, seine Haltung tut mir wohl, und ich hab' seine Stimme so gern". Sie kann mit Karl nicht mehr leben, sie verläßt ihn. Er schreit auf: „Aber Susanne, ich liebe dich! Ich liebe dich ja! Ohne dich bin ich ein Nichts! Ich kann das Leben ohne dich nicht ertragen! Ich weiß nicht, was aus mir wird, wenn du gehst!" Aber sie ist unerbittlich: „Besser wird's, als wenn wir zusammenblieben. Du hast ja deine Arbeit. Und nun leb' wohl, Karl!" Und sie reicht ihm die Hand

und geht. Dann: „Die Medaille", ein Akt von Ludwig Thoma, den man aus seinen verwegenen Scherzen im Simplizissimus kennt. Eine sehr lustige Satire auf nos bons villageois, die im Tone manchmal etwas an die „Bürgermeisterwahl" erinnert, ohne freilich ihre wunderbare Freiheit und Frische zu erreichen. Die Figuren sind in der Art Vallottons gezeichnet, die jeden Menschen auf einen einzigen wesentlichen Zug reduziert, diesen aber dann mit aller Gewalt ausdrückt. Sehr drastisch gespielt, besonders von den Herren Brandt, Russeck und Czasta, gefiel der Spaß ganz ungemein, während das Drama nicht recht zu wirken schien; es war wohl auch verkehrt, den zappeligen und nervösen Karl dem festen und männlichen Herrn Kutschera, den besonnenen und „beruhigenden" Hans dem unsteten Herrn Kramer zuzuweisen, und die Sandrock, so vollkommen sie, schauspielerisch genommen, die Susanne gab, paßt mit ihrer mächtigen Kunst der schweren Akzente doch eigentlich gar nicht für diese arglose bewegliche kleine Frau.

Das historische Schloß.

(Schwank in drei Akten von Alexandre Bisson und J. Berr de Turique, deutsch von Theodor Brandt. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 30. August 1902.)

Nun soll das Vaudeville plötzlich „literarisch" geworden sein, hört man. Es nennt sich „Komödie" und tut auch so. Es hat auf einmal ein Gewissen

bekommen, es schämt sich seiner Exzesse, es strebt jetzt, auch dem „feineren Geschmack“ zu genügen. Sieht man aber näher zu, so versteht man erst warum: den Herren fällt nichts mehr ein. Es ist erschöpft. Der Anstand muß die Laune, die literarische Haltung den Spaß ersetzen. Die große breite komische Stimmung mit ihrer Fülle von Verblüffungen ist erloschen. Und es hat seinen eigenen Reiz, dem Autor nun zuzusehen, wie er, wenn er beginnt, offenbar noch kaum für zwei oder drei Szenen hat, nach und nach aber doch sich immer wieder zu helfen weiß und, siehe da, sich schließlich wirklich durch volle drei Akte gefrettet hat. Nur ist dadurch der Ton ein ganz anderer geworden. Es prasselt nicht mehr, sondern der Autor schleicht gebückt, ängstlich sein dünnes Flämmchen hütend. Das Publikum aber, das sich sonst vor Lachen schreiend wand, lächelt kaum.

Herr Colombin bewohnt ein Schloß, in dem einst Jean Jacques Rousseau gehaust haben soll. Das macht ihn sehr stolz. Leben, wo jener Große gelebt, schlafen, wo er geschlafen, träumen, wo er geträumt hat, welch ein Gefühl! Und ganz selig in dieser religion du passé, sammelt er eifrig, was einst dem Philosophen gehört, richtet ein förmliches Museum ein und läßt alle Touristen in das Schloß, das sich übrigens noch eines anderen Gastes rühmen darf, da hier vor Colombin der gefeierte Paul Roudray gewohnt hat, poète illustre et romancier célèbre, der freilich dann mit seiner Geliebten, der Frau

eines Kapitäns, nach Algier entflohen ist. Die Erinnerung an seine schwärmerische Gestalt, die sie wohl nie gesehen haben, aber aus seinen heißen Versen erraten, beherrscht die Damen des Schlosses. Die Tante Chloe, Colombins Schwester, deklamiert seine brünstig wilden Gedichte und Marguerite, die Tochter Colombins, die eben unter den ersten leisen Enttäuschungen und kleinen Mißverständnissen ihrer jungen Ehe zu leiden hat, denkt schwärmerisch an ihn, wenn ihr bei dem braven Chemiker, mit dem sie verheiratet ist, gar zu trocken und nüchtern wird. Nur die andere Tochter, die kleine Geneviève, ist der Verzauberung entronnen, sie mag den Dichter nicht, weil er gegen die Ehe geschrieben hat, was sie keineswegs billigen kann. Das ist die erste Situation des Stückes, und man fühlt gleich, daß sie nicht sehr ergiebig ist: ein paar Späße über die Touristen, ein paar Späße über die Sammler, ein paar Späße über die Poeten nach der Mode, aber was dann? Dies ist doch alles so vergriffen und verbraucht, daß der Autor sich nur beeilen muß, mit Anstand fortzukommen. Darum gibt er denn jenem Chemiker, dem Gatten der schwärmerischen Marguerite, einen jungen Freund, Herrn Claude Barrois, der seit Jahren auf Reisen gewesen und im Hause unbekannt ist. Dieser kehrt zurück, sucht seinen alten Kameraden auf, und wir ahnen sogleich, was folgen wird: den Chemiker, Herrn Gaston Baudoin, machen die zärtlichen Gefühle rasend, die seine Frau für den fernen Poeten hegt — was ist

einfacher, um sie zu heilen, als den Freund für den Dichter auszugeben? Er braucht dann nur sehr unausstehlich zu sein und sie wird in drei Tagen ihre eingebildete Liebe vergessen haben. Und hier, fühlen wir, hier scheint in der Tat der Kern einer Komödie zu stecken. Drei Möglichkeiten kündigen sich an, jede in ihrer Art die heitersten Wirkungen versprechend. Die eine wäre: der Freund, Herr Barrois, eine liebenswürdige Natur, wie ja schon sein Eifer zeigt, dem bedrängten Gatten zu helfen, gäbe sich alle Mühe, unbeliebt zu werden, aber umsonst, weil es seinem heiteren und netten Wesen nicht gelingt. Mit der Pointe also: das ist gar nicht so leicht, wie man glaubt, unausstehlich zu sein; dazu gehört ein eigenes Talent, das auch nicht jeder hat. Aber das ist einer jener Witze, die nur witzig sind, so lange man sie nicht macht — die größte Gefahr für den komischen Autor; es gibt eine Menge Situationen, die man sich ungeheuer komisch denkt, um zu spät zu gewahren, daß sie, ausgeführt, dargestellt, es gar nicht sind, viel zu fein und viel zu dünn, um die schweren Bedürfnisse der Bühne zu tragen. Eine andere Möglichkeit wäre: Claude will unausstehlich sein und es gelingt ihm, er ist es auch, aber je mehr er es wird, je roher, eitler, zänkischer er sich beträgt, desto leidenschaftlicher schwärmen die Frauen für ihn. Mit der Pointe, daß, wie keine gute Eigenschaft eines Mannes so stark ist, die Liebe einer Frau zu gewinnen, keine noch so schlechte sie zu zerstören vermag, daß die Liebe kein Lohn, sondern ein un-

verdientes Geschenk ist; und allerhand Bosheiten über die törichten Frauen wären da einzustreuen. Aber auch das scheint mit seiner leisen Ironie sich eher in eine Novelle zu schicken. Endlich drittens: Indem Claude sich anstrengt, den Damen zu mißfallen, verliebt er sich in eine, der er nun natürlich gefallen will, und so wird er aus seiner Rolle geworfen, immer fünf Minuten lang unausstehlich, dem Versprechen getreu, aber sogleich verwandelt, wenn die kleine Geneviève erscheint. Auch das sieht in Gedanken furchtbar komisch aus und kann doch höchstens zwei Szenen geben: eine, wenn der Unausstehliche plötzlich liebenswürdig, die andere, wenn der Liebenswürdige, sich plötzlich besinnend, wieder unausstehlich wird. Aber was dann? Wie weiter? Die Autoren wollen sich nun, da sie keiner der drei Möglichkeiten recht trauen, damit behelfen, daß sie alle drei zusammen versuchen, wobei sie nur vergessen, daß auf der Bühne eins und eins nicht immer zwei macht. Jeder Kenner weiß in der Tat, daß es falsch ist, wenn man meint, daß auf der Bühne ein Witz und noch ein Witz auch doppelt komisch wirken müssen. Umgekehrt: der eine schwächt den anderen ab, das Publikum wird nur verwirrt. Das wissen auch gerade diese Autoren ganz genau, und da man es an ihrem Gange spürt, wird es noch ärger: sie trauen sich gar nicht aufzutreten und schleichen wie über eine kaum zugefrorene Decke so verzagt dahin, daß einem um sie ganz bange wird. Und nun spannen sie alle Kniffe der Routine an,

um nur doch noch irgendwie einen dritten Akt herauszuzupfen. Nun muß natürlich, um Claude zu verwirren, auch noch jener Kapitän herbei, dem der Poet die Frau entführt hat, und nun kommt unvermutet noch der junge Colombin dazu, den sein Schwager nicht kennt und der sich also, von seiner mißtrauisch gewordenen Schwester angestiftet, auch noch für jenen Poeten ausgeben kann, zum Schrecken Claudes und des Schwagers, der schon das ganze Spiel verloren glaubt, bis sich endlich doch alles löst und Marguerite, gerührt, geheilt, verzeihend, in seine Arme sinkt. Das ist alles ganz allerliebst und mit mancher hübschen Wendung geführt, und man bewundert die Autoren, die, schon völlig atemlos, sich doch immer wieder aufraffen, noch einen Lauf oder Sprung zu wagen. Man sagt auch jeden Moment, gleichsam aufmunternd und zuredend, zu sich selbst: das ist ja doch sehr lustig, was willst du denn eigentlich mehr, ist es denn nicht wirklich ganz lustig? Aber zur vollen Wirkung bleibt doch der wahre komische Schlag jener großen Szene aus, in der dann auf einmal von allen Seiten die Minen losbrechen und es überall zu krachen und zu platzen und zu knattern beginnt — man denke nur an die Surprises du divorce oder an den Toupinel, auch von Bisson, der damals freilich noch nicht „literarisch“ war.

Die schwärmende Marguerite gab Fräulein Wallentin mit angenehmer Diskretion, als Geneviève war Fräulein v. Brenneis sehr nett, die Herren Kramer, Kutschera und Tewele

schlossen sich in guter Laune an, und so nahm denn das Publikum den gelassenen Scherz mit sommerlicher Nachsicht hin.

François de Curel.

(L'invitée, die Wiederkehr; Schauspiel in drei Akten von François de Curel. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 6. September 1902.)

Herrn François de Curel, der jetzt auch schon an die fünfzig sein muß, ergeht es seltsam: er ist seit zehn Jahren berühmt und hat doch eigentlich noch keinen einzigen Erfolg gehabt, die Kritiker aller Parteien bewundern sein starkes und so männliches Talent, und keines seiner Stücke hat sich erhalten können. „Si je ne me trompe, hat Lemaître einmal gesagt, M. François de Curel a écrit les pièces les plus originales, les plus imprévues de ces derniers temps et, en dépit de leurs imperfections, les plus fortes de pensée . . . C'est un psychologue; c'est un philosophe; c'est un orateur, c'est un poête; et je ne sais comment tout cela mis ensemble ne fait (du moins on le dit) qu'un auteur dramatique intermittent.“ Woran mag es liegen, daß er sich, während die kleineren und dünneren Begabungen seiner Generation längst „angekommen“ sind, noch immer nicht durchgesetzt hat?

Es heißt, man verstehe ihn nicht recht. Der gute alte Sarcey hat einmal verzweifelt ausgerufen:

„Ce diable d'homme est incompréhensible. Il a des moments admirables; et puis des défaillances, des obscurités, des trous, dont se garderait un enfant. Quel dommage qu'il ne veuille pas ou ne puisse pas faire une oeuvre complète!“ Ich muß aber sagen, daß ich das gar nicht finde. Mir ist immer klar, was er will: irgend einen singulären Menschen zeigen, und zwar in einem Abenteuer, welches das Besondere seiner Natur noch besonders erscheinen läßt. Aber das ist es eben: das genügt den Franzosen nicht. Sie sind, wie sie sich auch bemühen mögen, in den alten Gewohnheiten stecken geblieben: ein Stück muß für sie immer eine Pointe haben, es soll etwas beweisen, es soll eine Demonstration sein. Daß es einen reizen kann, einen Menschen zu malen, wie der Maler einen Baum, nur aus der Freude am Malen selbst, am Wettstreit mit der Natur, das werden sie, scheint es, nie begreifen. Darum ist ihnen seine stille Art, besondere Menschen groß anzuschauen und mit Treue nachzubilden, fremd und fast peinlich. Er erinnert darin an Merimee, nur mit einer noch stärkeren Neigung zum Seltsamen, Bizarren, Unwahrscheinlichen, wie sie etwa Barbey d'Aurevilly hat, dem er aber an plastischer Kraft überlegen ist.

Sein erstes Stück hieß „L'envers d'une sainte“ (im Théâtre Libre am 25. Jänner 1892 aufgeführt). Julie Renandin hat als junges Mädchen ihren Cousin geliebt. Aber der verliebt sich in eine andere und heiratet sie. Sie haßt nun diese so, daß sie ihr

ans Leben will. Es mißlingt, die Gute verzeiht ihr und gelobt, zu schweigen. Julie aber, beschämt, voll tiefer Reue, geht ins Kloster. Achtzehn Jahre büßt sie hier im Gebet, an frommen Werken fast einer Heiligen gleich, ohne doch vergessen zu können. Sie denkt niemals an ihn, ohne zu beten, aber sie betet nie, ohne an ihn zu denken. Da hört sie, daß er gestorben ist, und nun meint sie ihr Verbrechen gesühnt und kehrt heim. Hier erfährt sie: Jene hat ihr Wort nicht gehalten, sondern dem Cousin alles erzählt. Dies rührt ihren alten Haß so heftig auf, daß sie sich um jeden Preis rächen will. Sie schleicht an die Tochter der Rivalin heran und betört das arme Mädchen so, daß es, geängstigt und verwirrt, ins Kloster will. Das Ringen der beiden Frauen um das Kind und wie endlich der Trotz der wilden Heiligen doch gebrochen wird, dies wird mit einer Macht und einer Größe geschildert, die unvergleichlich sind... Das Publikum aber fragt am Ende, was das Ganze soll. Ihm fehlt die Pointe. Es begreift die reine Lust des Künstlers nicht, die Lust am Menschen.

Sein zweites Stück war „Les Fossiles“ (im Théâtre Libre am 29. November 1892). Der stolze alte Herzog von Chantemelle hat ein junges Mäd-zu machen. Ob es sein Kind oder das seines Sohnes wird; sie wissen nicht, daß sie Rivalen sind. Ein Kind wird geboren. Der junge Herzog erkrankt schwer, er glaubt sich verloren, soll sein Name, der uralte Name, erlöschen? Nun erfährt der alte Herzog

alles. Er rast vor Eifersucht, er möchte die treulose Dirne zertreten, aber, um nur seinen Namen, den uralten Namen, zu bewahren, bezwingt er sich, bezwingt seinen Haß, bezwingt seinen Ekel vor dem Mädchen und rät dem Sohne, es zu seiner Frau zu machen. Ob es sein Kind oder das seines Sohnes ist, es ist ein Chantemelle, der Stamm stirbt nicht aus, der Name wird leben. Nur beherrscht von jenem „besoin qu'ont les gentilshommes de laisser une trace à travers le monde, longtemps après soi", opfert er dem Namen selbst die Ehre des Hauses. Und ebenso der Sohn, der, als er endlich die schamlose Wahrheit erfährt, ihm dennoch zustimmt. Er sucht den Tod, was liegt ihm noch am Leben, da alles um ihn zerbrochen ist? „Mais j'aurai donné à tous, dans la mesure où cela m'est permis, un exemple de dévouement aux idées . . . aux vôtres, aux miennes, aux nôtres à tous. L'honneur du nom qui couvre tout."

Ein anderes Stück war „La Figurante" (in der Renaissance am 5. März 1896). Ein alter Mann hat ein junges Mädchen geheiratet. Es betrügt ihn mit einem Abgeordneten. Eigentlich kann man das gar nicht betrügen nennen, da der Gatte es weiß und sich fügt. Nun soll der Abgeordnete Minister werden, er muß ein Haus machen, er braucht eine Frau. Natürlich nur vor den Leuten, sie soll nur figurieren: denn die Geliebte denkt nicht daran, ihn aufzugeben. Sie wählt für ihn eine arme Nichte ihres Gatten, die ihr ungefährlich scheint.

Wie nun dieses unbedeutende, stille und bescheidene Mädchen sich unmerklich nach und nach verwandelt, wie die beiden Frauen ringen, ohne ein böses Wort und doch mit einer Gier, die man förmlich schnauben zu hören glaubt, und wie der Alte daneben, immer sehr gütig und lächelnd, still seine Rache genießt, dies ist wieder mit einer Pracht gemalt, daß man bis auf Balzac oder doch auf Merimee zurückgehen muß, um es zu vergleichen.

Ich brauche die anderen Stücke, l'Amour brode, la nouvelle Idole, le Repas du Lion, nicht mehr zu erzählen, da sie seine Art nur bestätigen würden, die man ja nun wohl schon erkannt hat. Es ist ihm niemals um eine These und niemals um ein Milieu zu tun. Er will zeigen, wie merkwürdige Menschen es gibt. Er billigt sie nicht, er tadelt sie nicht, er stellt sie dar, Zug um Zug, Strich für Strich, mit der ungeheuren Freude am unbegreiflich bunten Leben, die die großen italienischen Erzähler hatten. Vielleicht hat das Publikum recht, vielleicht ist das wirklich mehr Novelle als Theater. Aber wie man es immer nennen mag, es ist wunderschön.

L'invitée, zuerst am Vaudeville am 19. Juni 1893 gespielt, ist auch wieder nur die Novelle einer bizarren Frau. Anna v. Grecourt, eine Ungarin, die einen Franzosen geheiratet hat, erfährt eines Tages, daß ihr Mann sie betrügt. Ohne an ihre beiden Töchter zu denken, verläßt sie ihn sofort und kehrt zu ihren Eltern zurück, die in Wien leben. Ihr Mann erzählt den Leuten, sie sei, wahnsinnig, in

eine Anstalt gebracht worden. Er selbst glaubt sie mit einem Liebhaber entflohen. Sie läßt ihn dabei. Es ist ihr ganz gleich, was man über sie denke oder von ihr sage. Sie will nur vergessen. Sie will das alles abschütteln wie einen bösen Traum. Und es gelingt ihr. Seitdem sind sechzehn Jahre vergangen. Da erinnert sich der Gatte. Man begreift das. Seine Töchter sind erwachsen und werden ihm unbequem. Er hat Beziehungen zu einer Frau von Raon, der Witwe eines Freundes, und das ist ihm vor den Mädchen lästig, es schickt sich auch nicht, die Leute reden schon; und es schadet auch den Mädchen, es wird schwer sein, sie zu verheiraten. Er bittet also einen Freund, zu seiner Frau zu reisen, und sie zu fragen, ob sie nicht die Kinder haben möchte; es wäre das Einfachste. Aber sie lacht den Dolmetsch aus: „Ich habe kein Verlangen, meine Kinder wieder zu sehen. Als ich sie verlassen mußte, habe ich grausam gelitten, aber nach und nach bin ich kalt geworden. Oder denken Sie, daß irgend eine Sehnsucht — und wäre es auch die Sehnsucht der Mutterliebe — vor sechzehn Jahren der Trennung standhalten kann? Sie erzählten mir soeben, daß meine Kinder nur in der ersten Zeit viel nach ihrer Mutter verlangten, ganz allmählich aber hätten sie an mich zu denken aufgehört. Wir sind quitt! Denn meine Töchter denken gewiß gar nicht mehr an den geringen Schmerz, der so ein klein wenig die Freude ihrer kindlichen Spiele verschattete. Ich aber, in der schrecklichen Leere meines Herzens, ich weiß, was mir für

immer geraubt ist. O, es ist bitter schwer, in unserem Innern die besten Gefühle zu unterdrücken, die Gott hineingepflanzt hat. Sie sind die Quellen zahlloser Schmerzen, solange sie noch in uns lebendig sind, aber wir sind trostlos elend, wenn wir sie verloren haben. Und ich habe sie verloren ... Die Jahre der Trennung haben sie mir langsam und stückweise, wie mit Diebeshänden, aus dem Herzen genommen. Sie sehen, glücklich bin ich bei meiner Selbstgenügsamkeit nicht. Aber in Frankreich habe ich nichts zu suchen. Ich sehe keinen Grund, mich in ein Abenteuer voll neuer Gefahren zu stürzen, und bescheide mich lieber bei den alten Schmerzen, in die ich mich eingelebt habe." So grausam ruhig ist sie in den Jahren geworden oder sie bildet es sich wenigstens ein. Erst als der kluge Freund ihr von jener Frau von Raon zu erzählen beginnt, die „ihren Platz so würdig ausfüllt", wird sie — nein, sie wird nicht unruhig, es ist nicht Eifersucht, was sich in ihr regt, sie wird nur ein bißchen neugierig. Wie mag ihr Gatte jetzt aussehen, nach sechzehn Jahren? Und es müßte doch ein eigenes Gefühl sein, mit diesen jungen Damen zu plaudern, die ihre Töchter sind, und gar mit jener — nein, sie ist nicht eifersüchtig, gar nicht, aber das reizt sie, sie denkt sich das amüsant ... Und so entschließt sie sich: „Gut. Wir fahren. Fürchten Sie nicht, daß ich die Dinge irgendwie tragisch nehmen werde. Dazu besitze ich jetzt nicht mehr das Temperament. Ich werde in aller Harmlosigkeit ankommen, mein freundlichstes Ge-

sicht machen und tun, als ob ich von nichts wüßte. Lachen werde ich nur mit dem Herzen, und damit bringe ich niemanden zum Erröten. Zuerst wird es natürlich eine große Aufregung in dem Ameisenhaufen geben, aber man wird sich recht bald beruhigen, und wenn ich mir alles hübsch besehen habe, gehe ich ganz einfach wieder meiner Wege.“ Sie weiß selbst nicht, was plötzlich über sie gekommen ist. „Warum tue ich's eigentlich? nur aus törichter Neugierde? Und deshalb setze ich meine mühsam erkaufte Seelenruhe aufs Spiel?... Ich liebe ihn ja nicht mehr... Nein, das ist vorbei! Warum also? Was treibt mich hin?“ Sie nimmt die Photographien der beiden Töchter, die ihr der Freund gebracht hat, und betrachtet sie: „Vielleicht... vielleicht Ihr!... Ihr zwei lieblichen Rätsel — was werdet Ihr mir zu sagen haben?“

In einer reizenden Szene, die den zweiten Akt eröffnet, werden uns nun zunächst „die zwei lieblichen Rätsel“ gezeigt, recht ungezogene, fast ein bißchen verwilderte Mädchen, die zu früh in die Welt geblickt haben. Sie fühlen das selbst, aber sie können doch nichts dafür: Mama ist fort und Papa — mein Gott, „Papa ist ja der liebenswürdigste und der beste Mensch von der Welt, aber er ist kein Umgang für seine Töchter“. Und sie sehnen sich, sie möchten fort, aber man flirtet nur immer mit ihnen, keiner will heiraten. „Die jungen Männer streichen um uns herum, wie um den Ausrufer einer Jahrmarktbude, aber ins Zelt hineingehen... sie denken

nicht dran! Mit einem Wort, wir sind zu amüsant." Und nun kommt die Mama an. Sie ist doch nicht ganz so gelassen, wie sie gemeint hat; sie fürchtet sich fast, den Mann wieder zu sehen, den sie einst so geliebt, für den sie so gelitten hat. Aber da ist er schon — und sie prallt fast zurück: er ist grau geworden und dick und gewöhnlich und trägt eine Angel und einen großen Karpfen in der Hand, ein leidenschaftlicher Fischer, wie irgend ein épicier, der sich zurückgezogen hat. „Ach, du lieber Gott, wie hat er sich verändert! Ja, die Zeit vergeht... und die Erinnerungen bleiben... Ich mußte mich zwingen, ihm nicht gerade ins Gesicht zu lachen. Mein erster Gedanke war, daß ich eine Närrin gewesen bin, ihn nicht zu betrügen... Und sich sagen zu müssen: Um dieses Mannes willen bist du so unsäglich freudlos und einsam gewesen!... Und ein ganzes Leben verloren!" Aber vielleicht ist es gut für sie, auch diese Enttäuschung noch auszukosten. „Ich hatte längst gelernt, die Lebenden nicht mehr zu fürchten, aber vor Gespenstern graute mir noch. Auch die bin ich nun los, und wenn ich scheide, so bin ich geheilt von der grausamsten aller Krankheiten, von der Erinnerung." Aber da kommen die Mädchen und das eine kniet nieder und sagt nur: „Mama!" Da wird ihr doch seltsam und sie schämt sich fast, daß es so still in ihr bleibt. „Nun denn, ja, ich bin eure Mutter. Eure Mutter, welche die längste Zeit ihres Lebens unglücklich gewesen ist. Haltet mich nicht für gefühllos, wenn mein Herz vertrocknet ist, und wenn

meine erste Regung, da ihr mich Mutter nennt, euch fast verleugnet." (Der Übersetzer, der sich nicht nennt, verwischt die klare Sprache Curels, im Original heißt es: Ne me considérez pas comme un monstre, si mon coeur est sec, si mon premier mouvement, quand vous m'appelez maman, est de nier.) Aber allmählich taut sie doch auf und wird weich, und keine Ironie und kein Spott helfen ihr, sie muß leise weinen. „Ich fühl's, wie mein Herz zwischen Nachgiebigkeit und Zweifel zittert... Nie, nie im Leben bin ich so ratlos gewesen." Und sie kann den Bitten der Kinder nicht länger widerstehen, sie reicht dem Gatten die Hand: „Scheiden wir versöhnt. Ich hege keinerlei Groll mehr gegen Sie. Wenn Sie Ihre Kinder wieder sehen wollen, so nehmen sie meine Gastfreundschaft in Anspruch. Ich habe die Ihre in Anspruch genommen. Also keine Umstände, nicht wahr? Vielleicht, daß Sie doch eines Tages etwas wie Trost brauchen." Er sagt leise: „Ja, ich werde Trost brauchen... Anna, ich bin nicht glücklich... Wären Sie minder gleichgültig, würde ich es verbergen. Aber was bin ich für Sie? Weniger als nichts. Sie mögen es also wissen: Margarethe ist nicht die Freundin, die mir not täte. Sie haben sie gesehen, Sie sehen mich. Das genügt wohl und ich brauche mich nicht weiter auszusprechen." Und sinnend schließt sie die Rechnung ab: „Ich bin eine ehrenhafte Frau geblieben und meine Genugtuung ist karg. Sie haben sich ihren Leidenschaften hingegeben, und Ihr Glück ist spärlich. Mein

armer Freund, alle Wege führen nach Rom ... Ich beklage Sie, beklagen Sie mich! ... Ich habe in meiner Verlassenheit nicht einsamer gelebt als Sie in der Buntheit Ihrer Freuden." (Je suis restée honnête et ma satisfaction est médiocre; vous avez servi vos passions, et votre félicité est mince . . . Mon pauvre ami, tous les chemins mènent à Rome . . Je vous plains, plaignez-moi . . . Je n'ai pas vécu plus seule dans mon abandon que vous dans vos intimités . . . Il pleut du ciel des croix qui ne choisissent pas les épaules.)

Die sehr heikle Rolle der Frau v. Grécourt gab die Sandrock mit ihrer hohen Kunst der leisen Andeutungen und halben Töne; ein Blitz aus ihren Augen, ein Zucken der ironisch lauernden Lippen, ein über die Stimme huschender Schatten genügen ihr, um auf das Schönste zu wirken. Herr Tewele ist heillos immer derselbe; damit haben wir uns allmählich abgefunden. Hell und zierlich waren Frau Retty und Fräulein v. Breneis. Das Publikum schien sich anfangs recht zu langweilen. Erst nach und nach, vom der Sandrock verlockt, raffte es sich doch auf, ein wenig zu klatschen.

---

21. September 1902.

Zum ersten Male: „Die Freundin", Komödie von Marco Brociner. Die schöne Lucia Nizetti hat große Pläne, sie möchte glänzen, herrschen. Sie versucht es zuerst durch ihren Mann. Sie

bringt ihn ins Parlament, er soll Minister oder Gesandter werden. Aber der treffliche Emil enttäuscht sie. Zuerst „vertritt er zwei Jahre lang schweigend das Volk“, und als er sich dann endlich einmal aufrafft, eine Rede zu halten, ist es um ihn geschehen. Er donnert die Opposition an: „Ihr seid die Phyllorera an der immergrünen Eiche der Regierungspartei.“ Alle lachen ihn aus, und er zieht beschämt ab. Um dieselbe Zeit kehrt Radu Mandiano aus Paris zurück, den Lucia einst heimlich geliebt hat. Er ist ein glänzender Redner, er hat „dunkelglühende Augen mit langen Wimpern“, er macht Gedichte, er schreibt Bücher, sein „Weckruf an alle sittlichen Kräfte unseres Landes: Unsere Zukunft“ begeistert die Nation, die Mächtigen fürchten ihn, die Damen schwärmen für ihn, Lucia flammt auf und, von ihr beraten, bekommt er die Redaktion einer großen Zeitung, er bekommt das Mandat ihres Mannes, er nimmt überhaupt alle Plätze des braven Emil ein. Man errät, was nun geschehen wird. Sein Freund, der Präfekt Nicu Gergel, sagt es ihm voraus: „Lucia war bis nun, sagen wir, dein Schutzengel, sie wird aber gar bald wie ein Bleigewicht an dir hängen. Willst du hochsteigen, dann fort mit dem Ballast!“ Er gibt das noch nicht gleich zu, aber er fühlt sich gedrückt, und wenn er gar „so ein rosiges, unschuldiges Kind“ sieht, wie Julia, die Nichte des Präfekten ist, „das stimmt ihn wehmütig“, besonders da er hört, daß „ihre Mitgift rund eine Million beträgt“. Eine Million, ruft er

schwärmerisch aus, und seine Augen glühen noch dunkler. Aber der mephistophelische Präfekt fährt fort: „Mit so einem legitimen Weibchen und einer Million als Draufgabe hält man sich obenauf, so hoch man auch steigen mag. Aber unter den Fittichen eines Schutzengels mit dem feurigen Temperament einer Lucia, ohne Vermögen, auf der Suche nach dunklen Nebenverdiensten, bleibst du ein politischer Bohème." Er folgt also dem Rate des Präfekten, „sich sachte aus der Schlinge zu ziehen", verläßt den temperamentvollen Schutzengel und nimmt, inzwischen Minister geworden, die legitime Million. Lucia hat sich verrechnet. Aber der Präfekt verrechnet sich auch. Der schleicht nämlich lüstern um Lucia herum und hofft, Radu abzulösen. Er ist in seinem Amte sehr tüchtig, er versteht es ausgezeichnet, unbequeme Wähler verschwinden zu lassen, aber er hat manchmal Anfälle von Poesie, er liest Heine und Schopenhauer, und wenn er abends im Verbrecheralbum blättert, summt es ihm von Versen durch den träumerischen Sinn, und wenn er gar mit einer schönen Frau allein ist, wird er fürchterlich. Er hat Lucia gewarnt: „Ich könnte nämlich bei einer günstigen Stunde in die Versuchung kommen, um Sie zu werben, nicht wie ein schmachtender Lyriker, sondern wie ein Barbar, der sich auf die Erkorene wie ein Löwe stürzt." Und diese günstige Stunde kommt. Es trifft sich, daß Lucia, während eben Radu in der Kammer das Ministerium stürzt, im Hause des Präfekten allein ist. Da nimmt

er die Maske des tändelnden Schmeichlers ab und bricht los: „Wir stehen uns jetzt nicht mehr gegenüber, ich als der liebegirrende Troubadour und Sie als die Dame der großen Welt in Ihrer stolzen, unnahbaren Hoheit, o nein! Wir befinden uns gegenwärtig im Urzustande der Geschlechter: ich, der Mann, der Herr, der Gebieter! Sie, das schwache, demütige Weib, das sich meinem Willen unterwerfen muß.“ Aber stolz wehrt sie ihn ab: „Man lügt, betrügt, tötet sogar aus Liebe, das kommt vor. Das ist unter Umständen verzeihlich. Eine große Leidenschaft kann nämlich alles adeln, nur eins nicht: eine Infamie gegenüber einem wehrlosen Weib!“ Er taumelt zurück, verneigt sich und spricht: „Madame, ich habe diesen Peitschenhieb verdient!“ Sie nimmt ihm das übrigens weiter nicht übel. Sie ist gar nicht kleinlich, sie ist sich über die Welt und über die Menschen sehr klar. Sie erklärt die ganze Politik einmal höchst einfach: „Man ist ein roter, unbeugsamer Demokrat, solange man hungrig ist, man wird ein geschmeidiger Liberaler, wenn man anfängt, in die Schüssel hineinzulangen, und man endigt als frömmelnder Konservativer, wenn man sich satt gegessen hat und ruhig verdauen will. Das Ganze ist ja doch nur eine Frage des Appetits.“ So wundert sie sich denn auch eigentlich kaum, daß Radu sie verläßt, und fügt sich: „Wenn es eine andere wäre, ich hätte den Kampf aufgenommen. Aber Julia, dieses unschuldige Kind, da bin ich waffenlos. Ich werde am Ende doch darüber hinwegkommen,

vielleicht sogar ohne allzu großen Groll gegen dich.“ Radu stammelt beschämt: „Lucia, wie gut du bist!“ Aber sie schüttelt den Kopf: „Gut? Nein. Ich bin vielleicht nur, wie du einmal selbst gesagt hast, klug. Soll ich dich an mich reißen? Aus deiner Dankbarkeit eine Kette für dich schmieden? Was hätte ich davon? Nach einiger Zeit käme ja all das Häßliche und Gräßliche einer gewaltsamen Trennung. Nein, nein! Jetzt aber kann ich noch wie eine gute Freundin von dir scheiden... Es wird wieder das alte Spiel werden: Toiletten, Bälle, Premièren.“ Und sie reicht ihm die Hand: Leb wohl! Ich muß nun gestehen, daß ich mit diesen Gestalten nicht viel anzufangen weiß. Ich sehe sie nicht recht und sie regen mich nicht sehr auf. Auch scheint mir die Darstellung zwischen Ernst und Satire zu schwanken, was immer gefährlich ist. Aber der Autor, dem ich meine Bedenken nicht verhohlen habe, wendet mir ein: „Sie sind eben niemals in Rumänien gewesen!“ Das mag sein: man müßte, um dieses Stück zu würdigen, erst einmal in Rumänien gewesen sein. Dem Publikum schien es übrigens ganz gut zu gefallen, es hielt sich an die heiteren Seiten und ließ den Autor nach jedem Akt unter Beifall erscheinen. Frau Odilon war etwas flau und monoton, auch Herr Kutschera wurde den ganzen Abend nicht recht warm. Reizend war Frau Retty, korrekt Herr Weisse, und um Episoden bemühten sich die Damen Schuster und Wallentin, die Herren Tewele und Kramer bestens.

Ein Ehrenwort.

(Schauspiel in vier Akten von Otto Erich Hartleben. Zum erstenmale aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 27. September 1902.)

Es war im Juni 1890. Ich war eben erst nach Berlin gekommen, in jenem großen Tumult mitzutun. Wir vermaßen uns, die Welt umzustürzen; und alles sollte neu werden durch uns. Wir fühlten uns als Empörer, als Eroberer und zogen mit heftigen Worten durch die Stadt, um die Bürger aufzuscheuchen. Und eine namenlose Hoffnung auf ungeheure Siege war in allen, so gewiß und fest, daß wir uns zugetraut hätten, die Sterne vom Himmel herabzuholen. Wir kannten keine Furcht, stark im Glauben an uns. Dieser verband uns. Keiner wurde erst viel um seine Pläne gefragt, wenn er nur verwegen und kriegerisch gesinnt war. Und so fanden wir uns an jenem hellen Sonntag, nach der Première des „Friedensfestes", unter den Linden in einer Kneipe zusammen, noch dampfend von der Erregung der Schlacht und schon trunken im Gemüt, bevor noch die Becher klangen. Da saß gegen mir über ein behäbiger junger Mensch mit etwas schläfrigen, aber je mächtiger wir zechten, immer verschmitzter glitzernden Augen, der erst lange schwieg und die anderen verbrausen ließ, um nachher, als die Vorsichtigen sich schon aus dem Lärm machten, plötzlich aufzustehen und nun mit dem höchsten Ernst eine dunkle und phantastisch irre Bierrede in tyrannos zu beginnen. Alle brüllten, da sie ihn sich er-

heben sahen, man drängte her und scharte sich um ihn: denn der dicke Otto Erich, damals Referendar in Magdeburg, hatte den Ruf, weitaus der Frechste zu sein. Es war ganz seltsam, wie er sprach: mit starrer Miene, unbeweglich, an der Zigarre lutschend, den schweren Blick fast drohend, in abgehackten Sätzen, bald einen öden Spaß, bald ein merkwürdig feines Wort, cynisch und tief zugleich, roh und sentimental, hämisch und sanft, und man hatte fast das Gefühl: hier will einer seine bange Sehnsucht niederschreien.

Ein Jahr später kam seine „Angele". Man tobte. Fast wie heute über Wedekind. Es folgten „Hanna Jagert" und „Die Erziehung zur Ehe". Es folgten die Geschichten „Vom abgerissenen Knopf" und „Vom gastfreien Pastor". Da merkte man allmählich doch, daß es ihm nicht bloß galt, die Philister an der Nase zu ziehen, sondern daß er ein Artist von einer Feinheit und Anmut war, wie vor ihm noch keiner in Deutschland gewesen ist. Man hat ihn damals gern den deutschen Maupassant genannt. Dazu fehlt ihm wohl doch jenes fast mystische Gefühl der innigsten Union mit aller Natur. Ich würde ihn eher einen deutsch burschikosen Marivaux nennen oder an manchen Parnassien denken, freilich an einen, der sich mehr mit Salvator als Champagner begeistert hätte.

Damals, um das Jahr 1893, 1894, erwarteten wir: Hartleben wird sich nicht mehr viel entwickeln können, er hat einen wunderbar frechen und freien

Ton, er hat eine ungemein graziöse Art, die bürgerliche Sitte zu verachten, er hat eine vollkommene Technik, manchmal klingt dazu ganz leise eine stille Sehnsucht an, verschämte Sehnsucht, nicht immer nur zu spotten, sich einmal still ausweinen zu dürfen, und bei seinem guten Geschmack, seiner Bildung an Goethe, seiner Neigung für Angelus Silesius ist es möglich, daß ihm noch einmal ein ganz vollkommener Ausdruck unserer Generation gelingen mag, aber für das Publikum wird er immer zu „fein" sein, auf die Menge, in die Weite wird er nicht wirken, weil er ihre Freuden, ihre Leiden niemals empfunden hat und weil er es verschmäht, ihr zu gefallen. So dachten wir damals.

Da erschien, 1894, „Ein Ehrenwort". Ich erinnere mich noch heute, wie wir erschraken. Was war aus unserem Otto Erich geworden? Wo blieb sein Ton? Was wollte er plötzlich? Dies war, schien uns, ein Stück in der älteren Art der Franzosen, klug geführt, um eine These zu beweisen, sicher und gewandt im Dialog, aber ohne jene eleganten Ruchlosigkeiten, die wir so sehr an ihm liebten, gar nicht in tyrannos, kaum gegen die Philister, auch künstlerisch nicht unbedenklich, mehr auf gute Rollen als Menschen darzustellen bedacht. Was war mit ihm geschehen? Was sollte das? Was wollte er? Das haben wir erst begriffen, als sechs Jahre später der „Rosenmontag" kam. Da wurde es freilich klar.

Goethe schrieb an Kleist einmal: „Erlauben Sie mir zu sagen, daß es mich immer betrübt und

bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll"; und er wurde nicht müde, immer wieder vor diesem „unsichtbaren Theater" zu warnen. In der Tat ist ja der Dramatiker auf Wirkung angewiesen. Ihm kann es nicht, wie dem Lyriker, genügen, sich auszusprechen, er muß sich mitteilen. Er mag das Publikum verachten, aber er kann es nicht entbehren. Spötter meinen: der Tantièmen wegen. Wer sich aber nur ein wenig besinnt, was das Drama soll, wird es verstehen. Im Gedichte denkt der Dichter nur an sich selbst: es drängt ihn, sich zu entladen. Aber im Drama ist er für die anderen da: er will sie fühlen lassen, was er als den Sinn der Welt erkennt. Er kann das nur, wenn er ihre Sprache spricht. Diese zu suchen, eine Form zu finden, in welcher der Dichter, ohne sich selbst aufzugeben, sich doch des Publikums bemächtigen könnte, wurde darum um die Mitte der neunziger Jahre, sobald der erste Übermut verloschen war, der Eifer der jungen Autoren. Im „Rosenmontag" hat es Hartleben erreicht: er bewegt die Menge und weiß doch den Kenner durch seine Frische, durch seine Grazie zu versöhnen. Und nun verstanden wir das „Ehrenwort" erst: er bereitete sich hier auf den „Rosenmontag" vor, es war sein erster Versuch, die eigene Art zu bändigen und auf den Sinn des Publikums zu wirken.

... Ein Student stiehlt. Drei Freunde machen den Schaden gut und geben das Ehrenwort,

seine leichtsinnige Tat niemals zu verraten. Seitdem sind zehn Jahre vergangen. Jener ist innerlich nicht besser geworden. Er ist derselbe Lump geblieben. Aber er weiß sich zu verstellen. Ein junges Mädchen verliebt sich in ihn, er verlobt sich mit ihr. Dieses Mädchen ist dem einen der Freunde teuer. Er weiß, er wird sehr unglücklich werden, wenn er sie nicht warnt. Aber kann er das? Er hat doch sein Wort gegeben! Er bittet, er droht. Umsonst. Der Elende weiß: das ist ein anständiger Mensch, der hält sein Wort, ich bin sicher. Und erst als der andere Freund, aufs äußerste gereizt, Miene macht, das Gelöbnis zu brechen, erschrickt der Dieb, verzichtet und entflieht. Im Kern ist das ein echter Hartleben. „Seht," ruft er uns zu, „da habt ihr eure Sittlichkeit, eure Ehre! Zur Sicherung der anständigen Leute erfunden, schützt sie heute nur den, der sich an sie nicht kehrt. Sie ist heute eine Waffe für den Schlechten gegen den Braven." Aber wie behutsam ist unserer verwegener Freund hier geworden! Man merkt es ihm in jeder Szene an, daß er sich zurückhält, ängstlich, nur ja seine Meinung nicht vorzudrängen. Ihm ist jetzt nur wichtig, das Metier auszuüben. Und mit der Freude eines Schachspielers schiebt er die Figuren hin und her, so geschickt und so gewandt, wie nur irgend ein Franzose, der seinen Scribe im kleinen Finger hat ... Es war damals notwendig, gewiß. Wir mußten endlich das Metier erlernen. Aber mir wird manchmal bange, ob es uns nicht am Ende noch alle ver-

schlingen wird. Es war doch schöner, als wir noch auf das Publikum pfiffen. Otto Erich, war es nicht schöner?

Das Stück wird hier durchaus vortrefflich gespielt. Vor allen ist Herr Kramer zu nennen, in Maske, Ton und Haltung einfach vollendet, gleich neben ihm Herr Brandt, der aus einer eigentlich nicht sehr dankbaren Rolle die feinsten Wirkungen zu holen weiß. Den peinlich unentschlossenen Maler rettet Herr Kutschera durch seinen grundehrlichen und herzlichen Ton. Einfach und schlicht ist Fräulein v. Brenneis, die man nur ermutigen möchte, sich etwas mehr zuzutrauen, und Fräulein Wallentin hat eine ganz einzige Art, Pointen wie Pfeile abzuschnellen. Hartleben wurde stürmisch immer wieder und wieder gerufen.

Andre Hofer.

(Schauspiel in vier Aufzügen von Franz Kranewitter. Zum erstenmale aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 5. Oktober 1902.)

Fort aus dem Naturalismus! hört man jetzt überall rufen. Wir wollen uns nicht nur im engen Kreise unserer elenden täglichen Sorgen drehen. Was sollen uns ewig diese bedrückten, verzagten, dumpf hinsiechenden Menschen, die in ihren Zuständen ersticken, leise wimmernd, ohne den Mut, sie zu brechen? Uns verlangt nach dem Anblick kühner Begebenheiten, an welchen der Glaube an die Kraft

sich aufrichte, und wir wollen den schweren Schritt des großen Schicksals, beklommen hoffend, vernehmen. Wie Byron schrie: I want a hero! Helden begehren wir. Aber freilich gelüstet es uns nicht, wieder zu jenen Schatten der Epigonen zu versinken, die nur aus Wünschen und aus Worten gewoben sind, sondern der Dichter soll uns zeigen, wie aus einem solchen Menschen, wie wir selbst sind, auf den Ruf großer Abenteuer, wenn seine Natur, durch Leidenschaft gereizt, ihre Grenzen verliert, der untergehende und eben im Untergange sich erst erfüllende Held wird. Seit Jahren haben wir gerungen, dies Wesen des tragischen Menschen wieder begreifen zu lernen, seit Jahren nach einem Dichter gerungen, der die Macht hätte, einen tragischen Mann zu gestalten. Hier ist er. Hier wird ein hohes Ereignis unserer Geschichte mit einer schlichten Größe, mit einer erhabenen Einfalt gezeigt, die einzig in der neueren österreichischen Literatur ist. Hier haben wir das vaterländische Schauspiel.

„I mueß ausmach'n, woas i ongfongen" — das ist es, was diesen Hofer zum tragischen Helden macht. Oder wie man früher gesagt hätte: das ist seine tragische Schuld. Er will eine gute Sache, die sein Volk will, die sein Kaiser will. Aber sie wird verspielt. „Glissez, n' appuyez pas!", hat ein weiser Jesuit einmal gesagt. Trotze nicht, auch im Guten nicht, auch für das Recht nicht! Denn über uns walten unerforschliche, unbegreifliche Beschlüsse. Widerstrebe nicht! sagt Tolstoj. Aber dies ist eine

verruchte Weisheit, der sich das redliche Gemüt des Sandwirts nicht ergeben kann. „J mueß ausmach'n, woas i ongfongen.“ Tirol ist an Bayern abgetreten und derselbe Kaiser, der ihm einst für seinen Mut die goldene Kette umgehängt, verlangt nun, daß er sich fügen soll. Aber das wäre bekennen, daß er im Unrecht gewesen ist. Das wäre bekennen, daß er verloren hat. Das wäre bekennen, daß er selbst an das Vaterland nicht mehr glaubt. Ja, glaubt er denn noch? Kann er denn, darf er denn noch glauben? Er will es. Er hört dem fanatischen Haspinger lieber als den Warnungen seiner bedächtigen Freunde, lieber als der eigenen inneren Abmahnung zu. Er will sich nicht aufgeben, er will nicht. Eigentlich müssen wir sagen: Der Hof, der ihn verläßt, und das Volk, das von ihm abfällt, haben recht, und er selbst, er allein, ist eigentlich der Verräter, weil er aus Trotz nicht nur sich, was er dürfte, sondern auch, was eben sein tragischer Betrug ist, die Schaar, die ihm noch vertraut, für eine Sache, an die er selbst nicht mehr glaubt, zu verderben entschlossen ist; und doch sind wir — dies ist ja das Geheimnis jeder wahren Tragödie — mit unserer Empfindung bei ihm, dem wir mit unserem Verstande nicht zustimmen können, weil wir doch fühlen, daß es ja gerade sein Trotz und seine ungezügelte Leidenschaft für die verlorene Sache sind, die ihn über die gemeinen Menschen erheben. „Doa nutzt koan Bitt'n nit,“ sagt er zu seiner Frau, die ihn kniefällig beschwört, sich zu besinnen und

abzulassen, „doa nutzt koan Bitt'n nit, i konn dös nit ertroagen, i muaß ausmach'n, woas i ongfongen, geaht's in Gaten oder in Zaun, i mueß ongreif'n, weil i mueß" — darin ist seine Größe und ist sein Verderben. Er greift an, er wird geschlagen, und nun fühlt er sich nicht wie ein Held, der unterlegen, sondern als ein Frevler, der bestraft worden ist. Nun ruft er seine Freunde zusammen, um seine arge Sünde zu gestehen: „Dalso heart. I froag Denk, ist a Mensch, soag'n wier, es war a Gearhoab*), dem man das Guet seiner Mündl anvertraut und der es verspekuliert und dann, weil er nit will, daß es aufmar wird, daß ihm seine Mündl Vorwürf moach'n, das Haus onzündet und dö, seine Mündl, in Todesgefoahr bringt, ist, soag i, der Gearhoab no oals eahrlicher Mönsch onz'schaug'n?" Die Freunde verstehen nicht, was er meint, er aber drängt auf die Antwort. Nun denn: Der Kerl verdient den Strick! Da richtet er sich auf: Des hoabt's gröbt. Der Kearl steaht vor Denk, doa söchts'n, i... I bin der foalsche Gearhoab. I bin's g'wös'n, i, der trotz bösserer Einsicht, obwohl er selbst nimmer an den Erfolg glabt hoat, do no amoal ongfongt hoat, noach dem zwoat'n November, noach der lötzt'n Bergiselschlacht. Und wieder i bin's g'wös'n, der no amoal Tausende einig'hötzt hoat in den Krieg, weil er sich nit hoat soag'n loass'n woll'n, daß er schuld ist an oallen Elend und

*) Vormund.

Blutvergieß'n, dös seit dear Zeit über Tirol kommen. Joa, Mander, auf Wunder hoab' i g'hofft, statt in Demut mein Kreuz z' troag'n, auf Wunder, oaber der Herrgott hoat mi g'stürzt, g'stürzt, wie er g'stürzt hoat den Lucifer." Nun ist er entschlossen, zu sühnen, um den Namen Hofer wieder ehrlich zu machen. Zwar bewegen ihn die Bitten der Frau, sich nicht den Franzosen auszuliefern, sondern nach der Pfandlerhütte zu fliehen, aber er weiß, daß man ihn finden wird. Er lächelt über die Hoffnungen der Freunde, die noch immer eine Antwort vom Kaiser erwarten: „Mein! Freund in der Noat! Wie weard's denn anders sein. Joa, und aufrichtig g'röd't, woas sollt' er mit mier, dear oals Rebell do amoal d' earst' Person im Land g'wös'n, dear selbst Geld g'schlog'n, a onfongen? Und der Boarkönig, joa, der Boarkönig, so beas er ihm a mitg'spielt, so oarg ear's a trieb'n, ist do amoal oaner gleich ihm von Gottes Gnoad'n, man kannt foast soag'n, von der gleich'n Famil." Er weiß wie es enden muß, und er erkennt es für gerecht. Er ist bereit. „In mier ist's liecht g'word'n, seit i doa drob'n bin in der freien Luft. J hoab' kloare Aug'n kriegt, i hoab söch'n g'lernt, seit i ong'fongen hoab, in mi selber z'schaug'n. Viel, woas mi früeher g'örgert, mier Ongst g'moacht oder mi g'freut hoat, loaßt mi itzt so gleichgiltig, oals war's weit, weit wög, oals gang's mi goar nix meahr on. Und, woas i soag'n will, 's Landl mueß Rueh' krieg'n, Rueh', 's weard so lang gnueg brauch'n, bis seine

Wund'n verhoarscht sein. Joa, joa, und weil i dös einsieh, weil i einsieh, daß i und mein Nom wie a Dorn sein, der's immer neu aufſtachelt, sixt, Swet, drum — war's bösser, wenn i gang." Du bist ein Heiliger, sagt Swet, sein Schreiber, erschüttert durch seine Stille und seine Fassung. Er aber: „Ah pa, pa, Mönsch, versünd di nit. Woas i bin? Nit meahr und nit weniger oals a schwoach's G'schöpf, oals der Sandwirt, dem oall's wie Sond durch die Hand grunnen, bei dem's toll long braucht hoat, bis ihm a Licht aufgongen, bis er der Gnoad der bössern Einsicht 's Türl aufgmoacht." Und als nun, vom Verräter hergeführt, die Soldaten erscheinen und sein Weib sie weinend um Erbarmen bestürmt, ist er schon ganz getröstet und ergeben: „Sei ruhig, Anna. Wie's a kimmt. So leicht foallt mier das Sterb'n, daß mir nit amoal die Aug'n noaß wearden. Mein Vaterland Tirol, zum letzten Mal: Vivat, vivat hoch!"

Zwei Jahre sind vergangen, seit ich zum ersten Male von diesem wunderbar ergreifenden, wunderbar befreienden, mächtigen und freien Schauspiele gesprochen habe, in welchem das Wort Luthers grollt und der helle Morgenwind unserer Berge bläst. In einem anderen Lande würde man einen Dichter, der so tief in die Seele seiner Nation greift, bis an die Sterne preisen. Bei uns darf er noch froh sein, daß man sich endlich doch herabgelassen hat, ihn an einem Sonntage aufzuführen.

Herr Eppens faßt den Hofer rauher an, als

es der Dichter wohl eigentlich gemeint hat, aber er trifft das Volkstümliche, Holzschnittliche, Kalendermäßige der biederen Figur vortrefflich. Neben ihm sind Herr Kutschera als Haspinger, Herr Martinelli als Verräter Raffl, Herr Russeck als Kolb zu nennen, besonders aber Herr Brandt, der den Swet, Hofers Schreiber, mit einer bezwingenden Wahrheit gibt. Die Hoferin spielt Frau Glöckner mit jener ruhigen Sicherheit und Kraft, die ihre stillen Gestalten aus dem Volke — man gedenke der unvergeßlichen in den „Bildschnitzern" — so stark und rührend macht.

Der blonde Dichter wurde schon gleich nach dem ersten Akt herausgestürmt. Es war ein Brausen der Begeisterung, wie wir es lange, lange in keinem Wiener Theater vernommen haben. Nach diesem tosenden Erfolge wird man sich doch wohl endlich, endlich entschließen, uns auch seine anderen Stücke zu zeigen, „Um Haus und Hof" und den „Michael Gaißmayr".

---

9. November 1902.

„Dubarry", eine Komödie in fünf Aufzügen von D. Belasco, deutsch von Helene Odilon. Sardou hat in der Tosca, in der Theodora, in der Ghismonda versucht, durch die Pracht bunter Zeiten und ihrer wilden Abenteuer auf die Sinne und die Nerven zu wirken. Ohne seinen Geist, ohne seinen Geschmack, aber doch immer noch mit einiger Scham

ist dies von manchen Franzosen nachgeahmt worden, von Edmond Haraucourt in seinem „Jean Bart“, den Coquelin, oder von Bergerat in der „Pompadour“, die die Hading in der Porte Saint-Martin gespielt hat. Für das Publikum hatten diese Stücke den Reiz des Musée Grevin, aber die Autoren waren doch immer noch ein wenig um die Psychologie ihrer Gestalten bemüht. Der Amerikaner Belasco schenkt sich das: er wendet sich nur an die Schaulust der Menge. Im Circus haben wir ja derlei schon oft gesehen, übrigens auch im Jubiläums-Theater, im „Zeichen des Kreuzes“. Herr Belasco nimmt das Leben der Dubarry her, jener großen Dirne des fünfzehnten Ludwig, die der Pompadour folgte, und schneidet ein paar Bilder aus. Wir erfahren nicht, was sie gewesen ist, noch wie sie es geworden ist; das mag jeder daheim nachlesen. Wir sehen sie zuerst als kleine Modistin, in einen jungen Offizier der Garde verliebt, aber unbeständig, mit allen kokett und gierig nach Geld und Glanz. Welche Gelegenheit für einen Kenner, die Zügellosigkeit dieser jeunes ouvrières im Palais-Royal zu zeigen, wie sie Rétif de la Bretonne im „Quadragénaire“ gemalt hat! Hier schäkern ein paar nette junge Mädchen herum, die Garde zieht auf, es wird getrommelt, und man erinnert sich angenehm an den fröhlich bewegten ersten Akt der Sans-Gêne. Die Kleine wird dann zur Gourdan gebracht, in jenes furchtbare Haus, dessen blutige Legende noch durch die „Justine“ des De Sade zuckt. Wir brauchen uns aber nicht zu

ängstigen; es geht ganz manierlich zu, sie verlobt sich mit ihrem Leutnant, da erscheint der König, ihr Glück ist gemacht. Und nun dürfen wir sie im dritten Akt sogar im Bette bewundern. Sie ist mit dem Grafen Dubarry vermählt, der König liebt sie, und alle Großen des Hofes, die Minister, der Nuntius, die Damen, die Dauphine erscheinen, um ihr zu huldigen, wenn sie sich erhebt. Aber sie ist nicht glücklich, sie sehnt sich nach ihrem Leutnant, Cossé, dem Sohne des Herzogs von Brissac, den der eifersüchtige König verbannt hat. Und plötzlich wird aus ihr die Lady Milford. Sie kanzelt den König ab, sie leidet unter den Qualen des Volkes, sie schämt sich der Tränen, die ihr Reichtum dem unglücklichen Lande erpreßt. Kaum ist der König fort, stürzt Cossé verwundet herein. Er ist entflohen. er hat sich zu den Aufrührern geschlagen, er trachtet dem Könige nach dem Leben, alles aus Liebe zu ihr. Sie verbirgt den Flüchtigen in ihrem Bette, sie weiß den König zu täuschen, und als ihr Schwager das Geheimnis erspäht, fragt sie gelassen bloß: „Wie viel?" Der Ritter, sich tief verbeugend, spricht: „Hunderttausend Louis!" Der Vorhang fällt. Der vierte Akt ist nun gar dünn: der edle Schwager verrät dem König, daß Cossé bei ihr versteckt ist, sie lockt dem König das Versprechen ab, Cossé zur Verbannung zu begnadigen. Aber der Akt spielt im Garten von Versailles, in der Ferne murrt das hungernde Volk, auf dem Rasen tanzen die Marquisen, der Mond scheint und Musik tönt, bald

gierig flüsternd, bald bacchantisch. Der letzte Akt: 1793. In drei Bildern: Zuerst dringen Sansculotten in das Landhaus der Gräfin ein und schleppen sie fort, die Marseillaise wird gesungen; dann erwartet sie in der Conciergerie ihr Urteil; endlich fährt sie auf dem Karren zur Guillotine, an dem Laden vorbei, in welchem die heitere Modistin einst gedient hat. Zu seiner Entschuldigung mag der Autor nun freilich sagen, das Leben der Dubarry sei so leer und nichts gewesen, daß man es wirklich nur als einen Wechsel von Kostümen und Dekorationen schildern kann. Was uns sonst mit großen Courtisanen fast versöhnt, die Pracht ihrer Begierden, die Leidenschaft zu gebieten und eine unersättliche Lust, alle Gewalten und alle Genüsse der Erde auszukosten, dies alles war ihr fremd. Die Pompadour hat über ihre ganze Zeit geherrscht, die Dubarry nur über die flackernden Launen eines Greises. Die Goncourts sagen: „Bestellungen, Lieferungen, Rechnungen, das war ihr ganzes Leben." Nicht einmal auf die Mode hat sie gewirkt: „Le gouvernement même du goût échappe à madame du Barry; et, comme dans les choses de la politique, elle s'abandonne à son temps dans les choses de l'art. Elle suit la mode et ne préside à rien." Sie war zu dumm, auch nur einen neuen Wunsch zu haben. Sie war nichts als ein schönes Tier. Freilich, von einer Schönheit, die unvergleichlich gewesen sein muß. Ihre langen Haare, wird erzählt, waren weich wie Seide, aschblond und geringelt wie die

Locken eines Kindes. Die Brauen hatte sie braun und den blauen Augen gab ihre Gewohnheit, mit halbgeschlossenen Blicken lüstern zu blinzeln, einen unendlichen Reiz. Das Näschen war zierlich geschnitten, die feinen Lippen sehr zart, ihre Haut so hell, daß man sie mit einem in Milch schwimmenden Rosenblatte verglich. Vor ihrem Bilde rief Voltaire aus: „L'original était fait pour les dieux!" Aber wenn diese Statue weicher Anmut und zarter Lust zu reden begann, war es die Sprache der Hallen, die aus ihrem süßen Munde floß. Wenn sie sich ärgerte, fluchte sie wie ein Kutscher und ihre Freuden waren les plaisirs gaillards et libres d'une petite maison. Was sie berührte, wurde gemein und der Schein, den die Pompadour immer noch um den Thron bewahrt hatte, versank. Sie war nicht böse. Sie verzieh leicht und rächte sich nie. Sie hatte keine Leidenschaft, kaum eine Begierde. Ihr ganzes Wesen war, nichts als gemein zu sein. Wer will da vom Autor „Psychologie" verlangen? Sie hatte keine. Er kann nur Kostüme und Dekorationen zeigen. Das ist denn auch offenbar gewesen, was Herrn Belasco gereizt hat: mit Massen zu wirken, im Glanze einer versunkenen Pracht zu schwelgen und vielleicht einmal zu beweisen, daß ein Regisseur, wenn er nur die Mittel hat, seiner Phantasie zu folgen, gar nicht erst einen Autor braucht, um das Publikum zu berauschen und betören. Wir scheinen freilich hier in Wien vorläufig noch nicht so weit zu sein. Wenigstens nach der Première zu schließen,

die gestern zuletzt doch eigentlich eine leise Enttäuschung war. Aber man bewunderte den Reichtum und den Geschmack der Ausstattung, die Fülle der Gestalten, die Schönheit der szenischen Bilder — das charmante des kleinen Empfanges im dritten Akt und das stürmische der Straße im letzten sind wahre Wunder der Inszenierung, auf die Direktor Bukovics stolz sein darf. Und besonders bewunderte man Frau Odilon, der diese Rolle nicht leicht eine deutsche Schauspielerin nachspielen wird. In den heiteren Szenen sprühend von Drolerie und Laune, weiß sie sich auch in den finsteren mit einer merkwürdigen Energie zu behaupten; ja gerade in der Conciergerie wirkte sie am stärksten. Und so gefährlich es ist, beim Theater den Propheten zu machen, ich möchte doch fast wetten, daß es ihr gelingen wird, der Kraft und der Verve ihrer Darstellung, das elende Stück beim großen Publikum durchzusetzen.

Der heilige Rat.

(Ländliches Drama in einer Vorgeschichte und drei Aufzügen von Ludwig Ganghofer. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 17. Januar 1903.)

Wer Ganghofer auf der Gasse erblickt, bleibt unwillkürlich stehen und sagt sich: Das ist ein Dichter! Er sieht so aus, wie sich Jünglinge und Mädchen den deutschen Dichter träumen. Blond, schlank, groß mit einem wunderbar scharfen und klaren Pro-

fil, froh und kühn im Ausdruck, geschmeidig und rasch an Gebärden, von der schönsten deutschen Anmut der Bewegungen, hat er solchen Stolz und Liebreiz auf seinem ganzen Wesen ruhen, daß man sich nicht leicht eine fürstlichere Erscheinung denken kann. Dazu stimmt, wie er lebt: leidenschaftlich der Schönheit ergeben, mit der Natur vertraut, Jäger, Segler, Sportsmann, gierig nach allen Künsten, unersättlich im Genusse schöner Räume, edler Bilder oder Büsten, seltsam prunkender Verse, wie d'Annunzios oder unseres Hofmannsthal; dazu ein Streiter, dem die Lust an Wagnissen aus den Augen blitzt, den die Erinnerung großer und gewaltsamer Zeiten reizt; als Wirt im Ersinnen köstlicher Feste und erlesener Gastlichkeiten unvergleichlich; kurz einer, der das Leben aus tausend Krügen schlürft. Ludovico il Magnifico hätte er im Quattrocento geheißen. Und wenn man ihn nun gar noch von fremden Ländern und Meeren und seltenen Menschen so lebendig und mit solcher Kraft erzählen hört, daß alles gleich leibhaft zur schönsten Gegenwart vortritt, fühlt man, welch ein Künstler das sein muß.

Ich darf nun doch sagen, daß seine Werke diese Erwartung niemals ganz erfüllen. Zwar, wenn man fähig ist, sich sein Wesen recht einzuprägen und sich dann seine Werke mit seinem Tone und seinen Gebärden und im Glanze seiner Augen vorzustellen, so kommt man manchmal dazu, durch sie hindurch herauszuspüren, was er empfunden haben mag, und ahnt da eine große Fülle. Was wir aber von der

Kunst doch fordern müssen, daß sie ein vollkommener Ausdruck sei, zu dem man sich nicht erst einen Menschen hinzuzudenken braucht, sondern aus dem man ihn schon mit seiner ganzen Natur vernehmen kann, das fehlt seinen Werken. Ich denke oft darüber nach, woher das eigentlich kommen mag, weil ich doch nicht recht begreifen kann, wie manche viel niedrigere Menschen, welchen sein reicher Geist, seine hohe Gesinnung, sein frisches Gefühl fremd sind und welche auch in der ganzen Führung und Haltung ihres Lebens, bis an die Ohren im Gemeinen, viel weniger Künstler scheinen, als er nach seiner Empfindung gewiß ist, ihn doch durch Werke übertreffen, die durch ihre Geschlossenheit, das richtige Verhältnis aller Teile und die schöne Harmonie aller Beziehungen zuweilen eine künstlerische Wirkung erreichen, die ihm versagt bleibt. Ich habe manchmal schon vermutet, ob nicht vielleicht die Kunst nur ein Ersatz ist, den die Götter bloß jenen gewähren, welche entbehren. Wer die glücklichen Organe hat, alles Leben umklammernd zu genießen, wem es sich ganz ergibt und wen es ganz erfüllt, für den ist es höchstens der Wunsch, sich schön zu erinnern, der ihn zur Kunst führen mag. Aber wer sich ausgestoßen fühlt, wen das Leben ängstigt, wer keine Macht hat, es unmittelbar zu gestalten, der flieht in die Kunst wie in eine tiefe Höhle und gräbt sich ein; und alle Kraft, allen Hunger, alle Leidenschaft, welche die anderen an das Leben selbst hingeben, stößt dieser in sein Werk, das für ihn das einzige Leben ist. Und

da wir ihm anfühlen, daß hier ein Mensch um seine Existenz gerungen hat, dadurch zwingt es uns mit einer Kraft, die den Werken, welche die Glücklichen hinstreuen, immer fehlen wird. Vielleicht ist ein vollkommenes Werk immer bloß der Lohn für die Entbehrung des Lebens. Freilich: Leonardo! Freilich: Shakespeare! Freilich Goethe! Aber in diese Regionen reicht eben wohl unser Urteil überhaupt nicht hinauf.

Ich kenne also die Grenzen Ganghofers ganz genau und unter dem starken Eindrucke seiner schönen Natur bin ich eher geneigt, seine Werke weniger zu schätzen als sie verdienen. Ich meine aber, es ist an der Zeit, einmal auszusprechen, daß ihnen jetzt doch, besonders von Berliner Freunden, unrecht geschieht. Richard M. Meyer (ich nenne absichtlich einen Autor, dessen Urteil mir sehr viel gilt, dem ich meistens zustimme und von dem mich eigentlich nur sein leiser Hochmut gegen die Österreicher trennt: er hat von der Karoline Pichler keine Ahnung, weiß von Warsberg, unserem Walter Pater, nichts und verkennt Stelzhamer und Stifter ganz) nennt auf den neunhundertundsiebenundvierzigSeiten seiner „Deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts" Ganghofer ein einziges Mal und da tut er ihn in fünf verächtlichen Zeilen ab, während etwa Georg Hirschfeld fünfmal erscheint und an einer Stelle zwei volle Seiten erhält, Heinz-Tovote zweimal, Max Dreyer dreimal genannt und ernsthaft

behandelt werden. Da muß ich nun denn doch sagen: So viel „Künstler" oder „Artist" als Dreyer ist Ganghofer auch und Talent, plastische Kraft und die Gabe, Figuren hinzustellen, hat er, wenn er schläft, immer noch mehr als Hirschfeld und Tovote zusammen, so sympathisch mir die beiden persönlich auch sein mögen. Man scheint aber eben jetzt in Berlin für die Konventionen des dortigen Naturalismus noch immer so verblendet zu sein, daß man diese für künstlerisch, jede andere Konvention aber für unkünstlerisch hält und vergißt, daß es nun einmal in der Kunst ohne irgend eine Konvention nicht geht, daß alle gleich unwahr sind und daß es doch nur darauf ankommt, was ein Künstler aus eigenem in sie bringt. Mir ist die ganze Konvention der Romane von Ganghofer sehr zuwider, ich finde aber in jedem doch Zeichen einer Freude an der Natur, eines innigen Lebens mit Wald und Wasser, eines Gefühles für Licht und Luft, die mich allen Ärger über die Fabel manchmal vergessen lassen. Freilich sind es immer nur Zeichen, wie Feuer auf fernen Bergen flammend. Ihm fehlt vielleicht, um ein vollkommenes Werk zu schaffen, nur die feierliche Stille, die es ausreifen läßt, während er, ungeduldig und zu rasch, die Gaben der guten und der schlechten Stunden vermischt. Dafür ist gerade sein neues Stück wieder ein vortreffliches Beispiel. Wüßten wir nicht, von wem es ist, so würde man nach dem Vorspiel Halleluja schreien: ein neuer Anzengruber ist da! Aber dann folgt freilich nichts als ein gut gebautes,

fest gefügtes und sicheres Stück, dessen Tragik uns vielleicht überreden, doch keineswegs überzeugen kann.

Hans Mettenleitner, der junge Seehofbauer, ist in die Magdalen, sein Weib, sehr verliebt, aber es fehlt ihnen der Segen: sie haben, seit sieben Jahren verheiratet, noch immer kein Kind. Sie ist vielleicht zu schwach; sie ist ja so zart, daß der Mann von ihr sagt: „Is mer ja eh scho, als hätt' i an ausdroschenes Halmerl in die Arm." Oder vielleicht ist auch er gar zu stürmisch. Der Herr Pfarrer hat darüber seine Gedanken, die er nicht recht sagen kann; er meint nur, sie sollten nicht zu „gewalttätig" sein, allzuviel ist ungesund, auch im Guten, im Beten und Wallfahrten: „Unser Herrgott ist ein seelenguter Mann, aber wenn man ihn alleweil am Kittel reißt, so wird's ihm auch zuwider. Da mag er erst recht nicht." Und die Nachbarinnen tuscheln und zischeln, daß vielleicht auch der Mann in seiner Jugend „z'viel tugendhäfti" gewesen ist: „Brav sei, no ja... hähähä... is a net schlecht! Abr an Übrmaß? Na, na! Übrmaßi brav sein is grad wia übrmaßi beim Ess'n! Was hat ma davo? An vadurbna Magn... und anschlagn tut's oam aa net! Mei Mann... hähähä... der is anders gwesn! Für zwoa hat 'r scho zahln müassen, wia mer uns gheirat habn... sichr is sichr, hat 'r sie denkt, der, hähähä... iatzt habn ma fünfe." So wird im ganzen Dorf darüber getratscht und man freut sich heimlich und vergönnt die Kränkung dem reichen und stolzen Manne, daß er es fast als eine Schande fühlt. Die „truckenen

Liabsleut" werden sie genannt und er hört den Spott und die Schadenfreude rascheln, wo er geht, und ein gieriger Vetter ist da, der schon mit lüsternen Augen auf den prächtigen Hof für seine sieben Kinder sieht. Gibt's denn kein Mittel? Tag und Nacht denken sie an nichts anderes. Gibt's denn kein Mittel? Alles haben sie schon versucht. Dem Teufel würden sie sich verschreiben, sie in ihrer Angst, den zärtlich geliebten Mann zu verlieren, er in der Sorge um den Hof und in seinem Hochmut. Da weiß eine Nachbarin einen „heiligen Rat". Sie schlägt die Bibel auf, im ersten Buch Mose das sechzehnte Kapitel, da heißt es: „Sarai, Abrams Weib, gebar ihm nichts. Sie hatte aber eine ägyptische Magd, die hieß Hagar. Und sie sprach zu Abram: Siehe, der Herr hat mich verschlossen, gehe doch zu meiner Magd, ob ich vielleicht aus ihr mich aufbaue." Ist das nicht ganz der Fall der Bäuerin? Und haben sie nicht auch eine Hagar im Haus, das Mareile, ein schwäbisches Mädl, zur Flachsarbeit aufgenommen? Der armen Magdalen ist es schrecklich, aber sie bezwingt sich, putzt das Mareile auf und führt es dem Hans zu... In dieser Vorgeschichte finde ich alles, die hitzige Stimmung, die Exposition des Falles, die Klarheit der Gestalten und ihrer Welt, die Episoden, die Handlung vortrefflich. Sie setzt auf das glücklichste ein, steigert sich unaufhaltsam und läßt unser Mitgefühl nicht mehr aus. Und alles geschieht mit derselben Ruhe und Sicherheit, die wir

an Schönherr so bewundern, dessen man unwillkürlich gedenkt.

Das Stück zieht nun die Folgen dieser Tat. Haarscharf, klar, logisch, es läßt sich eigentlich nichts einwenden, als daß man eben doch das Gefühl hat — oder ich will bescheidener sagen, daß ich doch immer wieder das Gefühl habe: das ist Theater! Sudermann wird ja bös, wenn man das sagt. Aber wie sollen wir es anders nennen, wenn wir den Eindruck haben: dies geschieht nicht, weil es geschehen muß, sondern um auf uns zu wirken, es geschieht nicht notwendig, sondern es geschieht absichtlich?

Der heilige Rat ist befolgt worden. Das Mareile hat dem Bauer ein Kind geboren, dann ist sie entlohnt und fortgeschickt worden. Es gilt überall als das Kind seiner Frau. Niemand im Dorfe weiß etwas, und auch der Bauer hat keine Ahnung, daß es nicht sein Bub ist, sondern eines Knechtes, dem das Mareile schon früher gehört hat. Nach einem Jahre wird auch der Magdalen ein Bub geboren, aber die Freude bleibt aus, die sie sich erwartet haben: denn der Bauer hat sich angewöhnt, untreu zu sein, und rennt nun jedem Mädel nach. So sind neunzehn Jahre vergangen. Der erste Sohn, Fabian, ist der Liebling des Vaters, die Mutter mag ihn nicht, sie hängt am zweiten, Deodonat. Der soll nun Geistlicher werden, aber er will nicht, er will die Veverl heiraten, die Tochter jenes gierigen Vetters. Die Mutter hilft ihm, der

Bruder widersetzt sich, der Vater schwankt, jener wilde Knecht, der damals das Mareile verführt hat, hetzt und hußt, es zieht sich immer drohender zusammen. Nun aber setzt eine etwas gewaltsame Intrigue ein, die Mutter läßt das Mareile kommen, aus dem eine elende Landstreicherin geworden ist, der Knecht lockt den Deodonat mit seinem Mädchen auf ein leckes Schiff, der Alte bricht unter der Enthüllung, daß der geliebte Fabian gar nicht sein Sohn ist, erschüttert zusammen — Not und Tod hat der heilige Rat über alle gebracht, die sich nicht fügen und das Schicksal überlisten wollten.

Lebendige Stunden.

(Vier Einakter: „Lebendige Stunden", „Die Frau mit dem Dolche", „Die letzten Masken", „Literatur" von Arthur Schnitzler. Im Deutschen Volkstheater zum ersten Male aufgeführt am 14. März 1903).

Es ist jetzt eben zehn Jahre her, daß der „Anatol" erschien. Er hatte sogleich einen großen Erfolg: denn man wunderte und freute sich, mit welcher Anmut hier ein junger Wiener über alle kleinen Künste gebot, die man sonst nur den Franzosen zugetraut hatte, und dabei seinen eigenen Ton durchzubringen, einen persönlichen Reiz zu behaupten wußte. Die gute Laune der Darstellung, die Keckheit der ungezwungenen Sprache, welche doch ihre Haltung niemals verlor, ein Hauch von jener Melancholie, die der Wollust zu folgen pflegt, eine Ner-

vosität, begreiflich an einem nachdenklichen, ja fast philosophischen jungen Menschen, der sich aber von der süßen Albernheit dieser kleinen Mädchen nicht losmachen kann, ein leiser Spott, der sich lieber noch gegen sich selbst als gegen die anderen wendet, dies alles war so wienerisch und doch so neu, daß man sich vor Vergnügen gar nicht fassen konnte, und als nun gar seine „Liebelei“ kam, die freilich im dritten Akt schon diese enge Welt einer städtischen Erotik verläßt, um ins Menschliche zu dringen, da war er über Nacht mit einem Male berühmt. Es war nun nur die Gefahr, daß er sich, vom Erfolge verlockt, zur Manier verführen lassen und sich behaglich, wie mancher der jungen Pariser in jener Zeit, sozusagen als cochon triste etablieren würde; und ich habe diese Befürchtung damals ausgesprochen, gereizter und heftiger, als es notwendig gewesen wäre, aber eigentlich doch in einer guten Gesinnung: denn es galt, ihn von seiner nächsten unmittelbaren Welt weg über sich selbst, über Launen und Grillen des Tages hinauszureißen und eben dadurch erst zu sich, zur Besinnung, zur Entwicklung zu bringen. Goethe hat einmal zu Eckermann gesagt: „So lange ein Dichter bloß seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr bißchen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in

Manier zugrunde geht.“ Diese Probe hatte Schnitzler zu bestehen, das war mein Gefühl. Er hätte mich aber gar nicht gebraucht, denn in ihm ist jene wunderbare Ungeduld der ganz ehrlichen Menschen, die sich niemals beruhigen, bei keinem Erfolge verweilen, sondern unerbittlich von sich das Höchste zu fordern entschlossen sind. Vom „Anatol“ zum „Schleier der Beatrice“, welch ein Weg! Wie muß dieser Dichter mit sich gerungen, wie vielem muß er entsagt, wie unablässig muß er sich ausgebildet haben! Man sollte wirklich meinen: schon aus Respekt vor dieser hohen Arbeit allein, aus Verehrung einer so reinen künstlerischen Gesinnung hätte man ihm dankbar zujauchzen müssen. Doch sind die Menschen bei uns ein wunderlich Geschlecht und ganz den alten Ephesiern gleich, die Hermodoros, ihren wackersten Mann, aus der Stadt jagten, mit den Worten: „Von uns soll keiner der wackerste sein oder, wenn schon, dann anderswo und bei anderen.“ Dies erzählt uns Heraklit und fügt, der Grobian, hinzu: Recht täten darum die Ephesier, wenn sie sich alle, Mann für Mann, aufhängen und den Unmündigen ihre Stadt hinterlassen würden.

Die „Lebendigen Stunden“ kennt man ja von der angenehmen Aufführung her, die Brahm voriges Jahr im Carl-Theater gegeben hat. Von den vier in der Stimmung, im Tone so wechselnden und doch geistig so fest zusammengehaltenen Akten wird der letzte dem Publikum immer am besten gefallen; wie da Weltmann, Literat und Dilettantin sich heiter

durcheinander schlingen und ironisch umeinander wiegen, das ist in der Tat charmant, mag dabei die Gerechtigkeit auch ein bißchen verschoben sein, da doch im Leben, seien wir nur aufrichtig, meistens der verbummelte Skribent immer noch erträglicher ist als ein alberner Aristokrat, was der Dichter selbst wohl auch ganz gut weiß. Der stärkste ist der dritte, die „Letzten Masken“, wo die innere Verwilderung eines raté so grausam neben die innere Erstarrung eines Günstlings gestellt wird, daß wir uns am Ende ganz entsetzt sagen: Verunglücken oder reussieren, es wird einem die Wahl schwer, das eine bringt den Menschen ebenso herab als das andere! Der liebste ist mir die „Frau mit dem Dolch“. Ich habe auch den ersten sehr gern, die „Lebendigen Stunden“, um ihrer herbstlichen Wehmut und Stille willen, wenn sie auch freilich auf lyrischen Füßen leichter gehen als es im Theater, will man wirken, erlaubt ist. Aber die „Frau mit dem Dolche“ ziehe ich noch vor, weil sie an unsere tiefsten Stimmungen rührt. Freilich fragt das Publikum am Ende, was sie denn eigentlich „bedeuten“, was das Ganze heißen soll, und es will, daß wir ihm den Sinn bei Heller und Pfennig vorrechnen und herausbezahlen sollen. Worauf ich schon voriges Jahr geantwortet habe: Wenn ich das könnte, wäre er kein Dichter und es wäre kein Gedicht. Wie es einem nun aber meistens passiert, wenn man sich vergißt und einmal etwas Gescheites sagt, habe ich dadurch manche Leute sehr aufgebracht und sie

haben mich ausgelacht. Ich kann ihnen jedoch nur wiederholen, daß es wirklich das Amt der Poesie war, ist und sein wird, Unaussprechliches, da es sich mit Worten nicht mitteilen läßt, uns an einem Beispiele, an einem Falle zu zeigen, der uns, was nun einmal nicht gesagt werden kann, wenigstens fühlen läßt. Wer mir das nicht glauben will, schlage seinen Hebbel nach, wo geschrieben steht: „Wehe dem Dichter, dessen Werk man im gemeinen Verstande kapieren kann! Er ist entweder nichts oder hat wenigstens nichts gemacht.“ Oder er erinnere sich, daß Goethe die Kunst „eine Vermittlerin des Unaussprechlichen“ genannt und darum resolut gesagt hat: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“

Die „Frau mit dem Dolch“ schlägt manches an, was wohl jeder einmal gespürt hat, wenn man sich sonst auch gern beeilt, von solchen unheimlichen Stimmungen loszukommen. Wir tun oft, was für uns gar keinen Sinn hat, was uns auch nicht einmal Freude macht, was wir eigentlich gar nicht wollen, wovon wir uns geheimnisvoll gewarnt fühlen, wovor wir eher zurückschauern. Aber es reizt uns. Der Verstand zählt uns die Folgen vor. Wir sehen ein, er hat Recht; wir beschließen, ihm zu gehorchen. Es hilft aber alles nichts; wir tun es doch, oder eigentlich müßte man fast sagen: es wird doch mit uns getan. Es ist stärker als wir: es reizt uns. Es reizt uns, obwohl es uns gar nicht

freut, obwohl es uns gefährlich und verderblich ist. Vielleicht gerade: weil es uns gefährlich und verderblich ist. Vielleicht gerade aus Lust an der Gefahr, am Verderben. Das ist doch absurd, wird man sagen. Man lese aber Edgar Poe nach, der gern die Macht zeigt, die das Absurde über den Menschen hat, und wie sie ihn stößt, eben das zu tun, was die Vernunft ihn vermeiden heißt. Wer sich über einen Abgrund neigt, den zieht es hinab. Die Heiligen, welche die Sünde erkennen, werden von ihren Lockungen am heftigsten heimgesucht. Wie sollen wir uns das erklären? Wie sollen wir es uns überhaupt erklären, wenn unser Gefühl begehrt, was unsere Vernunft uns versagt? Wir meinen dann wohl (einen Ausdruck von Barrès anzuwenden), es seien die Toten in uns, die mächtiger sind als wir selbst. Es ist irgend ein fürchterlicher Urgroßvater in mir, der immer noch nicht sterben will und dessen ich mich nicht erwehren kann. Der regt mein Blut auf und reißt mich zu Taten hin, denen meine Vernunft längst entwachsen ist. Daher alle die Gespenstergeschichten von Familien, in welchen eine grauenhafte Tat, einmal verübt, so blutig auf allen Nachkommen liegt, daß sie immer wieder wiederholt wird; man erinnere sich etwa der „Elixiere des Teufels“. Wir lachen aufgeklärt darüber, aber wer ist unter uns, der nicht am hellen Tage schon mit solchen Gespenstern gerungen hätte? Und schließlich geschieht mit jenem Pater Medardus auch nur genau dasselbe, wie mit dem

Coupeau in „L'Assommoir". Von hier ist es nun gar nicht mehr weit und wir fühlen jenen verruchten Urgroßvater so stark in uns, daß wir uns einbilden, wir selbst hätten damals seine Tat verübt: wir hätten schon einmal in einer anderen Zeit in anderer Gestalt gelebt. Und vielleicht bilden wir uns das nicht bloß ein. Es gibt Menschen, die darauf schwören. Aber freilich, wir raffen uns auf, wir fühlen, daß wir uns dem nicht hingeben dürfen, ohne über die Grenzen zu geraten. Wir spielen nur manchmal damit ein wenig. Wir schließen die Augen und dämmern ein. Und dann erinnern wir uns. Aber plötzlich tönen die Glocken wieder, die Frau mit dem Dolche erwacht, Paola ist wieder zur Pauline geworden, es war nur ein Traum. Aber freilich: Was ist Wahrheit, was ist Traum?

V.

Theater in der Josefstadt.

Der brave Richter.

(„Le bon juge", von Alexander Bisson. Zum erstenmale aufgeführt im Theater in der Josephstadt am 6. September 1901.)

Die Franzosen haben ein ganz merkwürdiges Zusammenspiel in ihrer Literatur. Bei uns bleibt immer alles vereinzelt, niemand wirkt auf den anderen, weil jeder für sich und besonders sein will; nichts hat Folge. Dort wird das Geistige sozusagen gemeinschaftlich betrieben: irgend etwas, ein Gedanke, eine Beschwerde, ein Wunsch, ist dans l'air, jemand greift es auf, gleich nimmt es ihm der nächste ab, um es wieder einem anderen zuzuwerfen, und so wird jedes Thema durch alle Fälle abgewandelt, aus der Presse zum Theater, von der Bühne ins Cabaret, durch alle Formen bis zur Farce und zum Couplet, und man kann den Einfall des einzelnen so durch tausend Variationen verfolgen, bis er für jeden Geschmack seine Form gefunden hat, für den Snob wie für den Concierge. Momentan ist es der Zweifel an der Justiz, der dekliniert wird. Ein Vorwurf, der freilich nicht bloß den Franzosen gefällt; man denke an Tolstoj's „Auferstehung", an den „Biberpelz", an den „Simon Thums" und die

„Bürgermeisterwahl". Aber die Franzosen stellen ihn, seit Panama und der Affaire, mit einer wahren Leidenschaft dar. Man erinnere sich der „Roten Robe", die man voriges Jahr im Burgtheater gesehen hat. Das neue Stück von Bisson, „Le bon juge", ist in Paris scherzhaft „La robe rose" genannt worden, weil es dasselbe Thema berührt, aber milder, gewissermaßen: mit rosigem Finger. Es ist in der Tat eigentlich dasselbe Stück, aber als Vaudeville, ohne den Ernst und die Wucht des Dramas, was ihm erlaubt, nur noch frecher zu sein.

Eine Geschichte des Vaudevilles wäre erst zu schreiben. Das klassische Vaudeville sucht einen absurden Einfall mit dem höchsten Verstande, geradezu mathematisch auszuführen. Das ist die erste Phase: der Triumph der Berechnung. Aber bald wirkt die Technik nicht mehr, weil sie allmählich so geläufig geworden ist, daß sie schließlich schon jeder beherrscht. Nun wird der Einfall zur Hauptsache. Es ist die Phase einer wahrhaft amerikanischen Phantasie, die im Erdenken des Undenkbaren, im Ahurissement des Publikums schwelgt. Und in der letzten Phase kommt noch eine böse, fast tückische Lust am Hohn dazu, der Spaß wird agressiv, er wird zum reinen Anarchisten. Diese Entwicklung zeigt Bisson sehr deutlich. In seinen „Surprises du divorce", im „Toupinel" und in der „Famille Pont-Biquet" ist, bei aller Verwegenheit der Situationen, doch noch immer der Stolz des Technikers zu bemerken, der durch seine Bravour verblüffen will. Aber nun reizt

ihn das nicht mehr. Er nimmt lieber die Peitsche und schlägt los, zwei Akte lang, bis er sich erst im dritten doch auf die „fantaisie excessive“ besinnt, die man von ihm zu erwarten gewohnt ist.

Herr Duvigneul ist Reporter bei der Sentinelle Parisienne. Sein Blatt will eine Enquete über die Zustände in der Justiz veranstalten. Er hat den Einfall, da das Interview schon ein bißchen abgenützt ist, sich lieber einfach selbst verhaften zu lassen, um mit eigenen Augen zu sehen und mit eigenen Ohren zu hören, was da vorgeht. Er schreibt also an Herrn Leplantois, den Untersuchungsrichter, einen anonymen Brief, auf den hin er auch richtig als ein lang gesuchter Mörder arretiert wird. Man verhört ihn, er weigert sich zu antworten und so ist er denn schon seit einem Monat eingesperrt, schaut und horcht herum, macht sich Notizen und bereitet in aller Ruhe seine Artikel vor, „une suite d'articles vécus, qui, j'ose le dire, seront sensationnels“. Er hat aber auch Glück: ein besseres Exemplar konnte er sich nicht wünschen als diesen dummen, eitlen und lasciven Gecken, der Herr Leplantois ist. Wenn Herr Leplantois ein Rad für seine Frau kaufen soll, ladet er einen Champion vor, läßt ihn einen halben Tag warten und fragt ihn dann, immer im Namen der Justiz und mit der ganzen strengen Feierlichkeit des Richters, welche Maschine die beste sei; der arme Radler ist natürlich noch froh, nachdem er schon alle Schauer des Gerichtes gespürt hat, so billig davon zu kommen. Wenn Herr Leplantois eine hübsche

Dame zu verhören hat, tut er es am liebsten in ihrer Wohnung. Wenn sie schön zu bitten weiß, läßt er den Gefangenen frei, den sie liebt. Da er selbst unfähig ist, ein Verhör zu führen, leitet er seine Frau an, die Gefangenen auszuhorchen, bei welchen sie sich im Namen der Wohltätigkeit, im Namen der Oeuvre des Inculpés récalcitrants einschleicht. Die Frau ist übrigens sehr hübsch, sehr nett und ein bischen romantisch, sie hat eine geheime Leidenschaft für schöne Verbrecher. Ein Brigand magnifique, un superbe bandit ist für sie das Höchste. Dies benützt der Journalist, um mit ihrer Hilfe, nachdem er genug erlebt und sich seine Notizen gemacht hat, in den Kleidern des Richters zu entkommen, nachdem er die Dame zu ihrem großen Vergnügen, behutsam und ohne ihr wehzutun, ein wenig gefesselt und dem schlafenden Gendarmen den Czako abgenommen hat.

Nach der ingrimmigen Satire dieses ersten Aktes kommt einem der zweite ein bischen dürftig und leer vor. Er soll auch nur den dritten vorbereiten, was man sich freilich unschwer ingeniöser denken könnte. Es handelt sich um die Rache, die der Journalist an dem guten Richter nehmen will. Der Journalist hat einen Freund, Herrn Lajaunette, den Leplantois auf einen falschen Verdacht hin verhaftet, aber dann, durch die Bitten einer pikanten kleinen Person und ihre Versprechungen betört, losgelassen hat. Dieses heitere Mädchen, jener Freund, der Reporter, Frau Leplantois und ihre Mutter, diese

beiden durch die Untreue des Richters erbittert, die man ihnen beweist, verschwören sich nun. Das Mädchen lockt den lüsternen Heuchler aufs Land in ein kleines Hotel, das die Verschwornen für einen Tag gemietet haben, und hier beginnt nun der dritte Akt, der von einer wahren Frenesie im Absurden ist. Leplantois kommt mit der Kleinen an, sie nehmen ein Zimmer, sie beginnen fröhlich zu dinieren. Kaum sitzen sie, so tritt Frau Leplantois aus dem Kabinett nebenan rechts, sieht ihren Mann gelassen und fremd an und ruft dem Kellner, Champagner zu bringen. Leplantois fährt entsetzt auf, aber schon ist sie verschwunden. Er faßt sich. Es kann ja nicht sein. Aber diese Ähnlichkeit, kaum zu glauben! Noch hat er sich von seiner Bestürzung nicht erholt, da tritt der Journalist ein, den er ja noch immer für den entflohenen Mörder hält. Er ruft den Kellner herbei. Der Kellner kennt den Herrn: es ist der Maire der kleinen Stadt. Der Kellner kennt auch die Dame, die Frau Leplantois so verhängnisvoll gleicht: es ist die Frau des Abgeordneten der Stadt. Eben tritt sie wieder ein, diesmal von links, und Leplantois ist wieder über die Ähnlichkeit starr. Aber nein, sagt der Kellner, das ist ja gar nicht dieselbe wie früher; diese ist eine Schauspielerin von Rouen. Leplantois wird ganz wirr: von rechts die Frau des Abgeordneten, von links eine Schauspielerin, und immer wie seine Frau! Ihn schwindelt. Da tritt nun auch Lajaunette ein und man kann sich den Schrecken des Richters denken, da er doch eben diesem das

charmante Mädchen entführt hat, mit dem er jetzt diniert. Wenn der sie erkennt, wird er ihn töten! Aber nein, Lajaunette kommt ganz freundlich auf ihn zu: denn Lajaunette ist gar nicht Lajaunette, sondern ein Herr Moutonnet. Leplantois greift sich an den Kopf, es ist zu toll! Aber siehe, auch sein Sekretär ist da, aber es ist gar nicht sein Sekretär, sondern der Wirt des Hotels, und die Schwiegermutter, die jetzt vor dem Unglücklichen auftaucht, steht vergnügt an der Kasse, um den Gästen die Rechnung zu machen. Leplantois zittert am ganzen Leibe. Was ist mit ihm geschehen? Träumt er? Ist er verhext? Ist er wahnsinnig? Und nun fängt die Kleine zu heulen und zu toben an. Ist das seine Liebe? Sie hat sich das anders gedacht! Er ist wohl verrückt! Und nun male man sich den Wirrwarr aus, in den zuletzt noch ein Polizeikommissär stürzt, um den Richter auf eine anonyme Anzeige hin zu verhaften. Natürlich klärt sich nun alles auf, Leplantois hat gebüßt, sieht seine Laster ein und geht in Pension; das Vaudeville ist ja immer moralisch.

Bei solchen Spässen pflegen sich Deutsche sehr gut zu unterhalten, dann aber häufig zu finden, es sei doch zu dumm. Solche Pedanten mögen sich erinnern, daß der Romane im Theater eine Unbefangenheit, ja man möchte fast sagen: eine Arglosigkeit hat, die uns leider fehlt. Und nicht bloß im Theater; man denke nur an die italienischen Novellen der großen Zeit, die schließlich fast alle darauf beruhen, daß man die Heiterkeit des Ge-

mütes besitze, an das Unwahrscheinliche, ja das Unmögliche zu glauben. Bisson's Scherz fordert am Ende von uns nicht mehr als die berühmte Geschichte vom „dicken Bildschnitzer", „il grasso legnajuolo", in welcher (man mag sie im ersten Bande der „Hundert Novellen" von Eduard von Bülow nachlesen) auch durch eine Verschwörung der Freunde einem armen Jungen eingeredet wird, gar nicht er, sondern sein Nachbar zu sein, was bei dieser Gelegenheit unseren Librettisten für Girardi wärmstens empfohlen sei.

Herr Maran ist als Leplantois ganz außerordentlich, besonders im dritten Akt, wo er eigentlich in einemfort dasselbe auszudrücken hat, Bestürzung, Angst, Entsetzen, aber dafür immer wieder neue, immer noch tollere Wendungen findet. In guter Laune sekundieren ihm Frau Pohl-Meiser und Herr Guttmann. Neu sind Frau Liesenberg, eine anmutige Blondine von vornehmer Haltung, und eine stark berlinische Frau Wagen. In kleinen Rollen bewähren sich die Herren Schmidl, Door und Straßny. Den Journalisten gibt Herr Sachs; was hat die Presse Herrn Jarno getan?

---

28. September 1901.

Im Jahre 1891 hatte das Theater des Vaudeville in Paris sehr viel Pech. Ein Stück nach dem andern fiel durch, obwohl man sie doch von den besten Firmen bezog. Da kam der Direktor, Herr Carrè, auf die Idee, es einmal mit der „Literatur"

zu versuchen: die pièce bien faite der Alten schien nichts mehr zu „machen“ — also mochten in den matinées du jeudi nun die Jungen von Antoine einmal zeigen, was sie konnten; was tut man nicht in der Verzweiflung? Das erste Stück, das er von ihnen gab (am 5. November 1891), waren eben die „Jobards“, von Albert Guinon und Maurice Denier, die wir gestern in der Josephstadt gesehen haben. Sie gefielen damals (freilich, seinen eigentlichen Erfolg hatte Herr Guinon erst ein paar Monate später, am 14. März 1892, im Théâtre Libre, mit „Seul“, einem merkwürdigen Stück, das Herrn Jarno, da er nun schon einmal, wie es scheint, von seiner Vorliebe für den Nurnaturalismus nicht loskommen kann, bestens empfohlen sei), und die Kritik fand sie sehr dans le vrai ton du jour. Wie schnell doch der wahre Ton des Tages verklingt! Damals war es eben auf der Bühne eine ganz neue Entdeckung, daß die Menschen schlecht sind und daß es sehr dumm ist, anständig zu sein; was hier an dem Falle des guten Herrn Bonnardel gezeigt wird, der, um die Ehre seines Vaters herzustellen, seinem eigenen Glück entsagt. Und die Schärfe und die Grausamkeit, mit der die Autoren, im Ton und in der Technik genau nach dem Muster der Corbeaux, dabei verfahren, wurde als eine ungeheure Kühnheit bewundert. Nun, inzwischen sind sie recht konventionell geworden, heute versteht sich schon jeder kleine Librettist auf die „grausamen Worte“ und wir haben uns an den Bitterkeiten allmählich so

übergessen, daß momentan wieder nur das „Süße" begehrt wird. Immerhin gelang es Herrn Jarno, im zweiten Akt die Stimmung etwas zu beleben. Besser gefiel „Die Hasenpfote", ein Ulk von Hans Brennert, berlinisch vergröberter Courteline, den Herr Jarno und Herr Guttmann mit vollem Behagen gaben.

---

9. Oktober 1901.

Vier kleine Akte. Zuerst ein sentimentaler, von Richard Wilde, „Letzte Nacht". Nämlich vor einem Duell. Rettungslos langweilig, so hübsch Herr Jarno und Frau Liesenberg es auch spielen. Dann „Familiensouper" von Benno Jacobson. Ein Mäderl vom Ballet bringt zum Souper Vater, Mutter und einen Bengel von Bruder mit, die sich unglaublich benehmen. Man lacht über die Damen Ilm, Gartner, Weber und die Herren Sachs und Guttmann. Dann „Teremtette" von Otto Berti. Hier kommt ein Witz vor: es tritt ein Ungar auf, Herr Jarno spielt ihn glänzend. Endlich: „Ein ruhiges Heim" (Les Boulingrin) von Courteline. Ein prachtvoller Spaß von genialischer Torheit, von Herrn Maran und Frau Pohl-Meiser mit einer Bravour gespielt, die das höchste Lob verdient; man glaubt wirklich, zwei Chargen von Daumier zu sehen. Man lacht und lacht, um am Ende plötzlich zu zischen. Clownspäße, sagt jemand hinter mir entrüstet. Aber

lieber Herr, wissen Sie, wie der Clown geheißen hat, der zuerst solche Späße gemacht hat? Molière.

---

1. Febr. 1902.

„La bourse ou la vie" von Alfred Capus, hier „Der Bankdirektor" genannt. Herr und Frau Herbaut, elegante junge Leute, die vortrefflich zu genießen, aber gar nicht zu rechnen verstehen, leben flott in den Tag hinein, bis plötzlich ihre Renten zerronnen sind. Was tun? „Mach's doch wie Deine Freunde," rät die kleine Frau, „wie's alle Leute machen: geh' an die Börse!" Er hat zwar Bedenken: „Je n'y connais absolument rien. Ça finira mal, tu verras bien que ça finira très mal." Aber er geht, von dem großen Brassac lanciert, dem „alles gelingt", der „sich mit dreitausend Personen duzt", den der Boulevard vergöttert. Natürlich geht es wirklich schief, Brassac fährt nach Belgien ab und Herbaut, der seiner Frau triumphierend erklärt: „Je te disais bien que ça finirait mal," muß ins Gefängnis, ein sehr heiteres und allerliebstes Gefängnis freilich, in welchem die Gäste allen Luxus eines vornehmen Hotels haben, alles, bis auf den Schlüssel. Aber Brassac kommt zurück, findet eine reiche Dame, die sich in ihn verliebt, ihn heiratet und seine Differenzen bezahlt, und kann gar nicht begreifen, daß Herbaut so schnell von der Börse genug bekommen hat und fortan sich auf dem Lande, fern vom Boulevard, bescheiden wird. Diese etwas dünne Handlung ist über und über mit den reizendsten Worten,

Einfällen und Wendungen schimmernd besetzt und sie enthält zudem eine Szene, die in ihren leisen Übergängen aus cynischer Laune zu reiner Empfindung außerordentlich hübsch ist und von Frau Wagen und Herrn Jarno ganz entzückend gespielt wird. Die kleine Frau, tief betrübt, daß ihr Mann sie verlassen hat, um jenes angenehme Gefängnis aufzusuchen, sinnt nach, wie sie sich die dreimalhunderttausend Franken verschaffen soll, die notwendig sind, um ihn zu retten. Le Houssel, ein Freund des Hauses, hätte das Geld. Vielleicht? Sie bittet ihn darum — wie man sieht: im Grunde dieselbe Situation wie zwischen Nora und dem Dr. Rank; denn natürlich liebt sie der Freund. Und er ist so ungeschickt, es ihr jetzt zu sagen. Sie weist ihn ab. Er schämt sich. Und der Schluß ist, daß er sie demütig um Verzeihung bitten und noch froh sein muß, als sie so gnädig ist, die dreimalhunderttausend Franken dennoch anzunehmen. Diese Szene, in der jeder Satz, ja fast jedes Wort eine neue Überraschung bringt, hat sehr gefallen, während sich sonst das Publikum in den zwischen Spott und Resignation schwebenden Ton des Stückes nicht recht zu finden schien. Es will wissen, wie es daran ist: Spaß oder Ernst? Daß man über ernste Dinge lachen kann und gerade über die heiteren oft weinen muß, das widerspricht seinen Gewohnheiten, die es nun einmal im Theater verlangt. Es verlangt auch von Herrn Maran stärkere und gröbere Wirkungen, als sie in der Rolle des Brassac liegen, einer Mitter-

wurzer-Rolle (in Paris gab sie Galipaux), der er mit einer ganz merkwürdigen Selbstüberwindung beikam.

Ehrbare Mädchen.

(Le vergini, Komödie in vier Akten von Marco Praga, deutsch von Otto Sommerstorff. Zum erstenmale aufgeführt im Theater in der Josephstadt am 5. September 1902.)

Herr Tossi, ein kleiner Beamter bei der Steuer, stirbt und nun steht seine Frau Delfina, eine gute, dumme, träge Person, mit ihren drei Mädeln allein. Sie haben kaum zu leben, und die Kinder sollen doch auch was lernen, sollen in die „Welt“, zu der man doch noch immer gehören will, sollen heiraten, reich heiraten, und das so bald als möglich, denn die Sorge blickt ja schon in die enge Wohnung herein, also: man muß sie unter die Leute bringen und sie müssen nett mit den Männern sein, natürlich nicht zu nett, aber doch sehr, ungewöhnlich sehr. Selene und gar die freche, kleine Nini, ein Fratz von siebzehn Jahren, verstehen das famos. So famos, daß sie in der Stadt den Spitznamen bekommen haben: le vergini, die Jungfern. Nämlich, man kann ihnen trotzdem nichts nachsagen. Niemand kann sich rühmen, daß sie ihm mehr erlaubt hätten, als ... nun, als ein Mädchen eben doch schließlich gerade noch erlauben darf. Eigentlich sind sie noch wie anständige Mädchen, nur daß sie sich etwas anders benehmen. Den jungen Leuten paßt das

natürlich sehr. Es ist nicht schwer, in ihr Haus zu kommen; wer Zuckerln bringt, sich galant beträgt und plaudern oder gar tanzen kann, ist willkommen, man macht keine Faxen, man nimmt es nicht sehr genau, wenn einer einmal etwas gar zu lustig wird, die Mama kocht eine Suppe, das andere bringen die Gäste mit, dann wird geschwatzt und hofiert und gelacht und die Mama, ein bißchen müde von dem Trubel, setzt sich in eine Ecke und schläft ein, die Mädeln wehren sich schon selbst. Ein bizarres Haus, heißt es in der Stadt, aber die Mama findet da nichts dabei. Mein Gott, warum sollen die Kinder sich nicht unterhalten? Natürlich in allen Ehren; si salvano le apparenze. Freilich, manchmal fällt es den Mädeln auch ein, während die Mama sie in der Gesangsstunde glaubt, allein zu irgend einem jungen Menschen in die Wohnung und dort bis an die Grenze zu gehen. Aber doch nur bis. Die Mädeln sind gescheit; den fiori d'arancio geschieht nichts. Non li lascieranno cogliere che da un innamorato cretino che le sposi, o da un botanico ... ricchissimo che ami adornar le sue serre dei fiori più rari e costosi, sagt ein Spötter: sie „bewahren ihre Myrten für den verliebten Cretin, der sie heiraten wird, oder für einen sehr reichen Botaniker, der die seltensten und teuersten Blumen zu sammeln liebt".

Aber die älteste Schwester, Paolina, ist ganz anders. Still, ernst, traurig, sehr empfindlich, wenn man ein freieres Wort wagt, sich ungern zeigend, am

liebsten daheim, um die Wirtschaft bekümmert, la massaja di casa, fast ein bißchen Aschenbrödel. Und da ist nun unter den jungen Leuten ein Ingenieur, Dario, der früh seine Eltern verloren hat und einsam aufgewachsen ist, ohne das Lächeln einer Mutter, vom Schicksal hin- und hergestoßen, viel in Gedanken allein, schwerer und strenger als die anderen, deren Scherze und bequeme Abenteuer ihn nicht locken. Den zieht es zu ihr. Sie aber scheint ihn fast zu fliehen. Das reizt ihn nur noch mehr. Er fühlt, daß sie sich ihrer Schwestern und der törichten Mutter und des leichtsinnigen Tones schämt. Sie ist unglücklich, sie möchte heraus. Er will ihr helfen, er wird sie heiraten. Die Freunde lachen ihn aus: das fällt doch auch wirklich nur einem solchen visionario ein, der in den Wolken lebt! Er fährt erbittert auf: Wer kann gegen das Mädchen etwas sagen? O niemand, gewiß nicht! Also, warum heißt es dann, daß ich sie nicht heiraten kann, warum nicht? Sie zucken die Achsel und der Spötter meint, gelassen: Perchè forse non è necessario — weil es vielleicht gar nicht nötig ist. Da geht er los: „Ah, la bella ragione! Ich soll meine Geliebte aus ihr machen, meinst du? Natürlich, bei der Umgebung, in der sie lebt, bei ihrer unglücklichen Familie, und da sie mich ja liebt, würde sie es ja vielleicht werden. Aber warum soll ich dieses Opfer annehmen? Warum soll ich dieses wahre Verbrechen begehen, die Verhältnisse zu mißbrauchen, in welchen sie sich befindet, ohne ihre Schuld? Aber die Welt

wird lachen, sagt ihr. Nun gut: Ich — ich lache über die Welt!“ Und er stürmt so mit seiner Leidenschaft auf das Mädchen ein, daß es ihr, wie betäubt, erliegt. Sie werden heiraten, sobald als möglich, und dann fort, nur fort!

Bis zum Ende dieser Szene (sie ist die letzte des zweiten Aktes) geht das Stück, fest und rapid geführt, stark in die Höhe. Aber nun scheint der Autor plötzlich zu stocken. Ich vermute, er hat ursprünglich zeigen wollen, daß man ein Mädchen aus solchem Hause, ob es selbst auch unverdorben sei, nicht heiraten kann. Die eine Schwester flirtet mit einem reichen alten Gecken herum, die andere will zur Operette, dazu die gemeinen Reden der albernen Mutter — man male sich aus, wie Dario leidet, wie Paolina darunter leiden muß. Sie sagt ihm: Penso che è un sacrificio che tu fai — ich habe das Gefühl, daß du mir ein Opfer bringst! Wie muß ihr das die reinste Empfindung vergiften! Das ist wahrscheinlich zuerst sein Thema gewesen. Aber er mag allmählich gemerkt haben, daß es zu dünn, zu fein für die heutigen Bedürfnisse der Bühne ist. Es löst sich in lauter kleine Momente, winzige Verdrießlichkeiten, leise Beschämungen auf, die sich der breiten dramatischen Darstellung entziehen. Er mag gespürt haben: das wird auf der Bühne alles zerflattern, zerrinnen —, da gehört ein kräftiger Schlag her! Und so läßt er jetzt Paolina plötzlich explodieren: Ich kann deine Frau nicht werden, ich verdiene es nicht mehr, ich habe einem anderen gehört!

Dario taumelt zurück; der Vorhang fällt, und wir sind fast so bestürzt wie Dario. Wie? Dies stolze, unbescholtene, tapfere Mädchen! Wie konnte sie — und wir haben den Mann, der sie betört hat, früher nur in einer kurzen Szene gesehen, einen älteren Mann, einen Kameraden ihres Vaters, und wir können es gar nicht begreifen und auch im vierten Akt vermuten wir nur vage: die alberne Mutter war damals, nach dem Tode des Vaters, ohne Rat und Hilfe, und in diesen brutti momenti della vita mag damals der falsche Freund gekommen sein und die schutzlose Waise, kaum siebzehn Jahre alt — infine la solita storia, wird uns gesagt, eben die gewöhnliche Geschichte! Aber dagegen lehnen wir uns auf: nein, die Geschichte ist nicht gewöhnlich. Sie wäre es bei den Schwestern, sie ist es nicht bei einem Mädchen, das wir immer so stark, so fest, so rein gesehen haben... Dario verläßt sie. Was wird aus ihr werden? Selene wird dem alten Gecken folgen, Nini geht zur Operette, die Alte wird erst ein bißchen jammern und wird dann Amen sagen, aber Paolina? Was wird aus ihr werden?

Nun darf man aber nicht vergessen: das Stück ist dreizehn Jahre alt, es ist zum ersten Male in Mailand am 16. Dezember 1889 gespielt worden, vier Jahre vor Schnitzlers „Märchen", fünf vor den „Demi-Vierges" des Prevost. An diesen gemessen, kommt es uns ja heute fast ängstlich und schüchtern vor. Dagegen etwa neben Dumas' „Denise" (1885), wie wirkt es da verwegen und un-

gestüm! Es hält sich freilich noch ganz an die alte, von den Franzosen entwickelte Form der pièce bien faite, aber in dieser versucht es seine Menschen als die Resultate ihrer Umgebung zu zeigen. Das ist uns allmählich nun so geläufig geworden, daß wir es kaum mehr recht zu würdigen wissen, aber es ist vielleicht ganz gut, uns manchmal leise zu erinnern, wie langsam und schwer dies errungen worden ist.

Die Paolina gab Fräulein Krauß mit ihrer vortrefflichen Routine, die man ja vom Raimund-Theater her kennt. Ihr Ton klingt nicht immer ganz echt, aber er wirkt auf das Publikum. Als Dario war Herr Jensen wieder sehr angenehm. Er zappelt nur manchmal ein bißchen viel. Maran und Frau Pohl-Meiser mit ergötzlichen Chargen, Herr Jarno, nicht ganz sicher im Text, Fräulein Palme und das nette Fräulein Weber schlossen sich an.

---

10. November 1902.

Literarische Matinée: „Erstarrte Menschen", Schauspiel in drei Akten von Ludwig Huna. Kein gutes Stück, ungeschickt, langwierig, in manchen Wendungen mitunter fast töricht, aber von einer so wunderbaren Frische und Reinheit der Empfindung, wie wir lange, lange nichts gesehen haben. Es hat manchen Fehler, aber es hat auch den ganzen Zauber der Jugend, der ersten aufjauchzenden, verzweifelten Jugend, die aus jedem kleinen Abenteuer

gleich der ganze Ernst des Lebens anblickt, seine volle Süßigkeit und alle Wehmut. Es handelt von jungen Malern, ihren Hoffnungen, Wünschen, Enttäuschungen, und von einem armen kleinen Mädchen, das zu zärtlich ist und unter den Menschen erfriert. Ein paar lustige Figuren laufen mit, gut gesehen, fest gepackt, der Ton der jungen Leute ist glücklich getroffen und alle Darstellung hat eine so tiefe Redlichkeit, daß sie immer wieder ergreift und rührt, fast wie ein Bekenntnis. Und zwei Szenen sind da, zwischen dem jungen Maler und dem Mädchen, eine im ersten, die andere im zweiten Akt, von einer Innigkeit und einer Unschuld des Gefühles, leise klagend und klingend wie ein Lied in der Ferne, das der Wind verweht. Das Mädchen gab Fräulein Ilm in einem hübschen, nur vielleicht nicht ganz echten Tone, den Maler Herr Jensen auf seine sympathische, nur manchmal etwas leichtsinnige Art. Vortrefflich war Herr Nerz in einer Episode; er ist ein merkwürdiger Schauspieler: als Liebhaber entsetzlich, hat er in komischen Chargen bisweilen eine ganz unvergleichliche Kraft und Wahrheit. Der Erfolg war sehr stark, zuletzt mußte Herr Jarno erscheinen, für den Autor zu danken, einen jungen Offizier, der im Dunkel einer Loge verborgen blieb. Wir hoffen, ihn bald im hellen Licht des Ruhmes wiederzusehen.

VI.

Raimundtheater.

27. September 1901.

Philipp Langmann hat durch seinen „Bartel Turaser", der am 11. Dezember 1897 im Deutschen Volkstheater gegeben wurde, große Hoffnungen erregt. In diesem festen, harten und gedrängten Drama begnügt sich der Dichter nicht, nach der damaligen Art die dumpfe Not zu schildern, sondern indem er einen Menschen mit ihr ringen, durch sie irre werden, aber sich dann aus ihr zur Sühne erheben läßt, dringt er fast bis zum Tragischen vor. Dieses Gefühl für das Tragische, für die Verkettung von Schuld und Schicksal, für die Notwendigkeit, gegen die Gewalten des Lebens die freie Macht des menschlichen Willens zu setzen, hob ihn über die bloß darstellenden Naturalisten hinaus und man durfte erwarten, daß er ein soziales Drama mit unserer Technik, aber im Geiste Hebbels oder Otto Ludwigs schaffen werde. Dieser Wunsch ist noch nicht erfüllt worden, sei es, daß ihm der übereilte Ruhm keine Ruhe ließ, sei es, wie ich vermute, daß ihn eine gewisse Hast und Ungeduld des Wesens verhindert, reif zu werden. Auch sein neues Stück, der „Korporal Stöhr", erreicht die Wirkung des Turaser nicht, weil es ihm durchaus an Entwicklung, an

Steigerung fehlt und wir im letzten Akte noch immer nicht weiter gekommen sind, als wir im ersten schon waren: wir haben uns nur im Kreise herumgedreht. Der Korporal Stöhr findet, als er vom Militär wieder in sein mährisches Dorf kommt, die Seinigen ganz verdorben. Der Vater ist tot, die alte Mutter will wieder heiraten; die Schwester ist verführt und verlassen worden; die Braut hat ihn mit seinem Bruder betrogen. Er will Ordnung machen, daheim und im ganzen Dorfe; wenn es sein muß, mit Gewalt. „Das wär' schön, wenn man keinen zum Guten zwingen könnt'! Was ist das Gericht, was ist das Militär, was ist alle Zucht und Ordnung? Zwang! Man muß sie zwingen zum eigenen Besten.“ Den Arbeitern schlägt er eine „Produktivgenossenschaft“ vor: „Leut' und Freund', ich denk' so, wenn uns das ausging, wenn wir das durchführen könnten — das wär' ein menschliches Leben: tüchtig für sich arbeiten, mit Müh' etwas vor sich bringen, auf eigenem Grund, im eigenen Haus zu leben, keinen anderen Herrn haben als die Gemeinschaft, die Kinder zu ordentlichen Menschen zu erziehen, und nicht für den nächsten Tag sorgen zu müssen — — da könnt' einem das Herz aufgehen. Nur der Entschluß und Courage gehört dazu. Man darf's sich nur nicht zu schwer vorstellen, alles geht in Eintracht, und wer sich selber hilft, dem hilft der Himmel.“ Aber die Leute lachen ihn nur aus. Dem Bruder, der Braut redet er ins Gewissen. Aber der Bruder bricht einen Kasten auf, um zu rauben, und

dringt, von ihm ertappt, mit dem Stemmeisen auf ihn ein; die Braut ertränkt sich. „Siehst, das hast von deinem Verbessern, du Lump!“ ruft ihm ihr Vater zu. Es geht in Erfüllung, was ihm ein alter invalider Arbeiter prophezeit hat: „Siehst es, du Welteinrenker! Über das Gradbiegen sind schon andere, als du bist, alt geworden und haben es nicht zuweg' gebracht; aber die Welt hat schon manchen in zwei Stunden so ausg'renkt, daß er 's für sein Lebtag g'spürt hat. Du wirst da keine Ordnung machen!“ In der besten Meinung hat er allen nur Unglück gebracht. Die Moral ist fast: Den Menschen ist nicht zu helfen, laßt sie, wie sie sind! Oder, wie es jener Invalide ausdrückt: „Der Mensch soll sich in nichts nie nicht einmischen, weil man nur Verdruß davon hat.“ Eine müde Ergebung also, fast wie in der „Beine“, die wir morgen im Volkstheater sehen werden, nur von der anderen Seite her dargestellt, mürrisch resigniert, wo der Franzose heiter entsagt, und kaum durch eine leise Hoffnung auf das kommende Geschlecht getröstet: „Lukas, hör' an! Was du gesagt hast, ist wahr, es ist gut und es ist möglich, ich sag', es ist möglich! Aber — zuerst muß man zu jeder Sach' die richtigen Menschen haben. Schau dir die an, mit solchen läßt sich das nicht machen, weil ihnen der Ernst fehlt und die Kraft. Nimm ihnen ihre Kinder weg, zieh die erst auf, und mit denen — vielleicht!“ Aber auch da bleibt es bloß bei einem trüben „Vielleicht“. Wir wollen

ja nun nicht über Weltanschauungen streiten, auf der Bühne ist schließlich jede möglich, alle Optimismen und Pessimismen, es kommt nur darauf an, sie in dramatische Bewegung umzusetzen. Aber daran fehlt es hier, das Stück bleibt unbeweglich stehen. — Die Darstellung war ungewöhnlich sorgsam und genau. Den Lukas gab Herr Balajthy in seiner ruhig herzlichen, kreuzbraven Weise, die Braut Frau Hetsey mit einer Leidenschaft und Kraft, die man eigentlich gar nicht in ihr vermutet hätte, die Schwester Fräulein Metzl schlicht und ergreifend. Der Autor wurde vom zweiten Akt ab lebhaft gerufen.

Freund Fritz.

Ländliches Sittengemälde in drei Akten von Erckmann und Chatrian. Im Raimund-Theater zum erstenmale aufgeführt am 4. Oktober 1902.

Wissen Sie, daß „Freund Fritz", dies niedliche Gemälde elsässischer Sitten, das heute auf uns fast wie ein bukolisches Gedicht wirkt, einst ein „revolutionäres" Stück gewesen ist? Daß das behaglich tändelnde Spiel einmal eine „Tat" war? Daß es der erste Sieg der Naturalisten auf der Bühne war? „Endlich ein Erfolg," rief Zola nach der Première in der Comèdie, Dezember 1876, jubelnd aus, „endlich ein großer Erfolg, der mir recht gibt! Lange habe ich mich für die reine Theorie schlagen müssen. Ich berief mich wohl gelegentlich auf Molière und

Musset, aber die leben im Frieden ihrer Unsterblichkeit und man ist es zufrieden, sie mit Hochachtung zu begrüßen. Ich brauchte ein Werk unserer Zeit, das nicht unter dem Schutze der Immunität des Genies steht. Nun: hier ist es!... Sein ungeheures Verdienst (le mérite immense) besteht nach meiner Ansicht im Bau seiner Szenen, in den Motiven seiner Personen und in der Sprache, die sie führen. Diese Komödie, so zart und so zutraulich, bedeutet eine Evolution. Man sieht sich hier endlich vor einem Winkel der wirklichen Welt, fern von jener erfundenen des Theaters, deren Puppen in Fetzen zerfallen... Und siehe da: ein heiterer junger Mensch, der das Vergnügen liebt, und ein nettes kleines Mädchen, das geschickt und zärtlich ist, rühren das ganze Haus. Es genügt, auf die Bühne eine menschliche Wahrheit zu bringen, die so alt wie die Welt ist, und sie nur unter wahre und neue Bedingungen zu setzen, um sich sogleich der Zuschauer zu bemächtigen. Wo war hier die berühmte scène à faire, die gewisse Kritiker nicht entbehren zu können glauben? Gar kein Stück und doch ein Erfolg, voilà qui est triomphal."

Wir müssen ungläubig lächeln, wenn wir das heute lesen. Naturalismus, an welche ruchlosen Verwegenheiten aus den Abgründen der menschlichen Natur denken wir da nicht gleich! Und dieses veilchenblaue Stück, das nach frischem Heu duftet, in dem alles sonniges Behagen atmet, das uns gute Menschen in ihren kleinen Freuden zeigt? Was

kann daran jemals „revolutionär“ gewesen sein? Warum bliesen da die Fanfaren der Naturalisten?

Das Rätsel ist sehr einfach zu lösen. Zola hatte recht. Es war wirklich eine Revolution. Freilich, die zwei braven Elsässer hatten davon keine Ahnung, ihr Stück war unschuldig. Schuld war Herr Perrin, damals Direktor der Comèdie. Es war nämlich gar keine Revolution der Literatur. Es war nur eine Revolution der Regie. In diese drang der Naturalismus an jenem Abend ein. Die moderne Inszenierung war, die an jenem Abend begann.

Um das aber recht zu verstehen, muß man freilich wissen, welche „Gesetze“, leidenschaftlich bewacht und geschützt, damals die Inszenierung beherrschten. „Auf der Bühne darf nichts wahr, sondern alles muß Illusion sein“ — davon ging man aus. „In einem Salon,“ hat Sarcey einmal erklärt, „dürfen die Türen bloß gemalt sein, es sei denn, daß eine geöffnet werden muß. Auch die Vorhänge dürfen bloß gemalt sein, es sei denn, daß sich hinter einem jemand zu verstecken hat. Auch die Möbel sollen bloß gemalt sein, es sei denn, daß man sie bei irgend einer Wendung des Stückes braucht. Ein Fauteuil darf nur dann auf der Bühne stehen, wenn sich jemand auf ihn setzen wird; ein Tisch nur dann, wenn man auf ihm schreiben oder sich unter ihn verkriechen wird. Kurz: nur jene Dinge wollen wir auf der Bühne „wirklich“, deren Wirklichkeit für die Handlung durchaus unentbehrlich ist.“ Man kann sich heute kaum mehr vor-

stellen, daß dies einmal, unter feierlicher Berufung auf Lessing, ernsthaft gefordert werden konnte. Zola hat es damals witzig verspottet: „Ihr behauptet, daß nur die Möbel oder überhaupt die Dinge, welche zur Handlung gehören, „wirklich“ sein dürfen. Also: wenn man einen Fauteuil auf der Bühne sieht, muß man sich sogleich sagen: Aha, die Person wird sich setzen; oder wenn man eine Karaffe sieht: schau, der Held wird Durst haben; oder wenn man ein Arbeitskörbchen sieht: Ausgezeichnet! Die Heldin wird sticken, während sie die Liebeserklärung anhört! Ich erfinde nichts, es scheint in der Tat Leute zu geben, welchen solche kindische Ahnungen ein außerordentliches Vergnügen machen. Und wenn ein Salon vollständig möbliert ist, das verwirrt sie und sie schreien gleich: das ist kein Theater! Freilich ist es kein Theater, wenn man fortfährt, im Theater den Triumph der Konvention zu sehen.“ Und Zola war es auch, der sich zuerst gegen diese nudité du décor erhob und auf eine Inszenierung drang, die la reproduction du milieu exakt sei. Jene habe dem Geiste der klassischen Literatur entsprochen, für die der Mensch noch gleichsam ein Geschöpf der Luft gewesen, dégagé des objets extérieurs. Aber allmählich sei dieses abstrakte Wesen verschwunden, um dem wirklichen Menschen Platz zu machen, mit seinem Blut und mit seinen Muskeln. Diesen wollen wir in den Bedingungen, die ihn bestimmen, in der Umgebung, die ihn geformt hat, in seinem Milieu sehen. Har-

pagon, der der Geiz ist, nicht ein bestimmter Geiziger, kann überall spielen, in irgend einer vagen und schlecht bemalten Dekoration. Aber Balzacs Vater Grandet, der ein einzelner, ein besonderer, ein ganz bestimmter Geiziger ist, kann nur in seinem Hause, in seiner natürlichen Umgebung, unter den Bedingungen, deren Ausdruck er ist, begriffen und empfunden werden. „Ici, le décor fait partie intégrante du drame; il est de l'action, il l'explique et il détermine le personnage,"

Um diese Dinge wurde damals mit einer Erbitterung gestritten, die wir heute, da sie längst entschieden sind, gar nicht mehr verstehen. Im vierten Akt des „Duc Job" erschien zum ersten Male auf der Bühne ein wirklicher Salat — und man prügelte sich im Parterre fast, für und gegen. Im ersten Akt von „Il ne faut jurer de rien" wagte es Delaunay, eine wirkliche Pastete zu essen — und der Enthusiasmus der einen, die Entrüstung der anderen kannten keine Grenzen. Und nun denke man, was sich Perrin im „Freund Fritz" vermaß. Da war eine naturalistische „Echtheit" des Details, die man noch niemals gesehen hatte. Im ersten Akt wurde zum ersten Male ein ganzes Essen „wirklich" serviert, auf einem genau nach elsässischer Sitte mit elsässischem Linnen gedeckten Tische, die Teller echt, die Schüsseln echt und diese dampfend von echter Suppe, so daß, als der Deckel gehoben wurde, der anheimelnde Geruch in die Nasen der erstarrten Abonnenten zog — welche Kühnheit, welche ver-

wegene Neuerung, welches Attentat auf die geheiligte Tradition! Und kaum hatte sich der Dunst verloren und war die Beklommenheit des ersten Entsetzens bezwungen, als sich der Vorhang schon wieder öffnete und man im Garten des Pächters einen echten Kirschbaum sah (keinen wirklichen natürlich, aber einen massiven, statt der gemalten, an die man seit so vielen Jahren gewohnt war); und es waren echte Kirschen, die Susl ihrem verliebten Herrn herabwarf, und es war ein echter Brunnen mit echtem Wasser da. Kein Wunder, daß uns Sarcey von cris d'horreur erzählt, mit welchen der gesittete Habitué, außer sich, starr vor Wut, diese Revolte gegen alles Herkommen und Gesetz von sich wies. Wir lächeln heute. Aber wer weiß? vielleicht wird man in dreißig Jahren auch über unsere Enthusiasmen, über unsere Entrüstungen lächeln.

Wenn ein Stück neu ist, wirken manche Züge mit einer Bedeutung, die schon nach ein paar Jahren niemand mehr vermuten kann. Im dritten Akt kommt hier eine Wendung vor, die wir heute kaum mehr bemerken. Der dicke Fritz Kobus, früher ein vergnügter Zecher und Schlemmer, hat sich in die kleine Susl so verliebt, daß er darüber sogar seinen guten Appetit verliert. Das ist ganz hübsch, wir finden es recht amüsant, aber es regt uns nicht auf und niemand ahnt heute, daß auch darüber damals leidenschaftlich gestritten wurde. Die einen fanden es roh, brutal, abscheulich, die anderen wanden sich vor Bewunderung. Und mit welchem

Ernst pries Zola die façon humaine dieses Details: „Dies ist der erste Liebhaber auf der Bühne, der unter der Liebe leidet, wie alle Welt unter ihr leidet. Ihm tut der Magen weh, was ausgezeichnet beobachtet ist. Die konventionellen Liebhaber sind albern, wenn sie die Hand auf das Herz legen: denn das Herz bleibt in solchen Krisen der Leidenschaft vollkommen ruhig; alles Unbehagen äußert sich im Magen. Man hat diesen Liebhaber für sehr gemein erklärt. Er ist aber durchaus wahr und ich finde, daß dieser Mensch, der wirklich leidet, mich viel mehr rührt als die ersten Liebhaber, die zärtlich die Augen rollen und mit der Hand an ihr Herz schlagen. Warum soll denn das Herz edler als der Magen sein? Dieser ist zum Leben gerade so notwendig als jenes, und das alles beruht auf einem falschen und nebeligen Idealismus, der ganz lächerlich ist."

Eine dampfende Schüssel, wirkliche Kirschen, ein gestörter Appetit — das sind also die Dinge, um die man sich in der Literatur schlägt. An ihnen mißt eine Zeit, ob ein Autor modern und revolutionär oder klassisch und reaktionär sei. Von seiner Empfindung aber ist gar nicht die Rede. Aber er hat einen Trost: in ein paar Jahren sind alle diese „literarischen" Fragen vergessen und nun fängt das Wesen seines Werkes erst allmählich zu wirken an. Was bleibt, was sich behauptet, was auf die nächste Generation kommt, das ist doch nur immer das einem Werke eingeborne Gefühl, die Freude oder

der Schmerz, aus welchen es erwachsen ist, das Leben, das es bringt. Wir fragen heute gar nicht Wir fragen nicht nach der Suppe und nicht nach den Kirschen und nicht nach dem verdorbenen Magen. Aber wir spüren die Grazie seiner seltsamen Stimmung, es lockt und rührt uns durch sein schönes Gefühl ländlichen Glückes und durch die leise Sehnsucht nach einer verlorenen Heimat, die wie ein leichter Flor auf seinem Behagen liegt.

Fräulein Höflich, die die Susel gab, ist ein entzückend frisches und fröhliches Talent, voll Munterkeit, voll Anmut, voll Laune. Ohne sich jemals vorzudrängen, beherrscht sie sogleich die Bühne und indem sie gar nichts zu „machen" scheint, weiß sie alle Wirkungen auf das feinste zu berechnen. Sie braucht nur eine Rolle in einem neuen Stück, um in ein paar Wochen ein Wiener Liebling zu sein.

5. Dezember 1902.

Es wurde neulich erzählt, Maxim Gorki habe bei einer Aufführung seiner „Kleinbürger" das Stück selbst sehr langweilig gefunden und sich gewundert, daß es Leute gebe, die es ertragen können. Er hat recht: es ist höchst langweilig, es ist ganz unerträglich. Nicht weil es ihm an Handlung fehlt und in vier breiten Akten nichts geschieht, als daß Nil, des wohlhabenden Kleinbürgers Beßsjemenow Pflegesohn, ein Lokomotivführer, die flinke Polja, des Vogelhändlers Pertschichin Tochter, eine

Näherin, zur Frau nimmt, worüber Tatjana, Beßsjemenows Kind, sich so kränkt, daß sie ein bißchen Gift trinkt, ohne freilich daran zu sterben, weil sie gleich um Hilfe schreit und ein Arzt bei der Hand ist; nicht nur weil alles sich unablässig in demselben Kreise dreht und wir in der letzten Szene um keinen Zoll weiter sind, als in der ersten, sondern vor allem: weil seine Darstellung der Menschen durchaus undramatisch ist, indem sie sich immer nur der eigenen Mitteilungen eines jeden bedient, ohne uns jemals mehr von ihm zu zeigen, als er selbst über sich zu sagen weiß, ganz in der Art der ältesten französischen Komödie. Man tut unrecht, diese geschwätzigen Szenen mit den Versuchen des ersten Berliner Naturalismus zu vergleichen. Der traute sich die Kraft zu, den Reiz reicher Begebenheiten entbehren zu können, weil er uns durch das Spiel mit dem langsamen Erraten der Figuren so zu locken glaubte, daß wir über dem Ausspähen der hinter den Worten verborgenen Motive alles andere vergessen würden. Das mag falsch gewesen sein, aber es hatte doch die Kraft, die jede künstlerische Form hat. Hier aber sind wir wieder bei Scribe: wir brauchen nichts zu vermuten, nichts zu erraten, jede Person meldet sich gleich selbst an, sagt, wer sie ist, und schüttet sich aus. Nur daß für Scribe dies bloß ein Mittel ist, das ihm erlaubt, nun sogleich ein Abenteuer mit dem anderen zu verknüpfen, während wir hier um unser Interesse betrogen sind: wir warten in einemfort, daß nun endlich doch etwas beginnen muß, eine

äußere Begebenheit oder eine innere Entwicklung, und warten umsonst, es wird im Kreise herum nur immer geschwätzt. Schließlich wundern wir uns, daß es doch aus geworden ist: denn eigentlich hat das Stück gar keinen Schluß, als daß eben der Vorhang fällt, was auch schon vor einer Stunde geschehen konnte oder auch erst zwei Stunden später. Nun würde der Autor wohl sagen: Ja, so ist aber das Leben! Er schildert es einmal: „Das Leben ist durchaus nicht tragisch... es fließt so ruhig, so einförmig hin... wie ein großer, trüber Strom. Und wenn du zusiehst, wie ein Strom dahinfließt, dann werden deine Augen müde, du fühlst Langeweile... und es wird dir so dumm im Kopfe, daß du gar nicht darüber nachdenken magst, warum eigentlich dieser Strom dort fließt?“ Worauf aber ganz banal zu antworten wäre, daß eben, wer die dramatische Gestalt des Lebens nie gefühlt hat, nicht auf die Bühne treten soll. Schon deswegen nicht, weil er hier nur alles verliert, was er sonst kann. Gorki wirkt sonst durch sein ganz merkwürdig reines und tiefes Gefühl für Stimmungen der Natur. An solchen wunderbaren Beschreibungen fehlt es auch in seinem Stücke nicht. So wenn Pertschichin schildert: „Gimpel fangen — das ist 'ne herrliche Sache! Eben ist frischer Schnee gefallen, die Erde prangt wie in einem österlichen Meßgewand... Ringsum ist alles so still, so rein, so strahlend. Wenn gar noch die Sonne scheint — dann singt die Seele vor Freude! An den Bäumen schillert noch goldig

das herbstliche Laub, doch schon sind die Zweige bedeckt mit silbernem, weichem Schnee... Und mitten in diese anmutige Pracht flattert plötzlich gurly! gurly! — vom klaren Himmel ein Schwarm von roten Vögeln nieder — zwi! zwi! zwi! Wie wenn ein Mohnfeld erblühte! So niedliche kleine Vögelchen, so würdevoll — wie Generale! Sie hüpfen auf und ab, sie pfeifen und gurren — wirklich rührend ist's! Am liebsten möcht' man selbst ein Gimpel werden und mit ihnen im Schnee scharren ... Äh!..." Oder wenn Nil erzählt, wie herrlich es sei, Eisen zu schmieden: „Siehst du, ich liebe es zum Beispiel leidenschaftlich, Eisen zu schmieden. Vor dir liegt eine rote, formlose Masse, voll zorniger, sengender Glut... Sie mit dem Hammer zu bearbeiten — ist ein wahrer Genuß. Sie speit dich dir die Augen ausbrennen, will dich blenden, dich mit Gewalt verjagen. Sie ist so voll Leben, so prall... Und du formst mit weit ausholenden, kräftigen Schlägen alles aus ihr, was du brauchst." Oder wenn einmal ein frischer Herbsttag geschildert wird: „In meinem Herzen schimmert's gleichsam wie ein frischer Herbsttag...es gibt solche Herbsttage, weißt du: am klaren Himmel steht feierlichernst die Sonne, die Luft erscheint so tief, so durchsichtig, in der Ferne ist alles so klar...es ist frisch, doch nicht kalt, warm, doch nicht heiß." Aber alle diese Schönheit prallt an uns ab, weil sie keine dramatische Fassung hat. Es ist, als wenn an den Rand einer schlecht geformten Büste unten die

weisesten Sprüche hingeschrieben wären; in unserem Verdruß über den häßlichen Klotz haben wir keine Geduld mehr, sie zu lesen. Die Darstellung war vortrefflich. Den Beßsjemenow gab Herr Raeder, seinen Sohn Peter Herr Homma, den Vogelhändler Herr Kirschner, einen Kirchensänger Herr Balajthy, den Nil Herr Lackner, alle mitunter zu grell und zu laut, aber mit ganzer Hingebung an ihre wunderlichen Gestalten. Die heikle Rolle der unausstehlichen Tatjana rettete Frau Metzl durch ihren sicheren künstlerischen Takt, Frl. Höflich und Frau Lange schlossen sich gewandt und verständig an.

Bernard Shaw.

Herr Siegfried Trebitsch, dem wir schon das Vergnügen verdanken, Courteline, den „Göttlichen", wie ihn die Pariser nennen, zu kennen, bringt uns nun einen englischen Autor, der alles hat, sich sogleich die deutsche Bühne zu erobern, und der uns vielleicht in der Verwirrung, die jetzt, was wir eben kaum errungen, von allen Seiten her bedroht, helfen kann, uns wieder auf das Rechte zu besinnen: Bernard Shaw*). Die Übersetzung ist neulich von Professor Leon Kellner sehr mißhandelt worden. Ich

*) Drei Dramen von Bernhard Shaw: Candida, Ein Teufelskerl, Helden. Übertragen von Siegfried Trebitsch. J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

werde mich hüten, mit einem Philologen anzubinden, aber als Theatermann habe ich zu sagen, daß Versehen oder Flüchtigkeiten in den szenischen Bemerkungen, über die allein sich Herr Kellner ja hergemacht hat, nichts bedeuten, wenn der Übersetzer nur, bei manchen Abweichungen im einzelnen, doch den ganzen Geist eines Stückes trifft und dem Schauspieler eine bequeme, flüssige und natürliche Sprache gewährt. Jenes ist Herrn Trebitsch von Bernard Shaw selbst bezeugt worden, dieses kann ich aus eigenem Urteil bestätigen. Der Philologe vergißt, daß es viel wichtiger ist, sich den Gewohnheiten des Schauspielers und des Publikums anzupassen, als auf jeder Nuance zu bestehen, die etwa den Grammatiker reizt. Ich habe das selbst auch erst lernen müssen. Als ich, von Paris zurück, anfing, mich mit dem deutschen Theater zu beschäftigen, war ich auch, im Stolze meiner neuen Kenntnisse, zuerst ganz entsetzt, wie verändert und unkenntlich (wenn man sich an den einzelnen Satz, an das einzelne Wort hält) da die französischen Stücke erscheinen. Ich mußte aber bald bemerken, daß ihnen dies nicht nur keineswegs immer schadet, sondern daß eine solche freiere und lässigere Behandlung des Textes bisweilen vielleicht sogar notwendig ist, um ihn dem Geschmacke unseres Publikums sozusagen anzuheimeln, auf das er ja nun doch wirken soll. Ich habe neulich erst mit Ganghofer darüber gesprochen, ob es je gelingen wird, d'Annunzio völlig für die deutsche Bühne zu gewinnen; und er hat da die sehr feine

Bemerkung gemacht, daß d'Annunzio, so sehr er uns italienisch bezaubert, wörtlich übersetzt, immer geschraubt und hochfahrend, manchmal fast lächerlich auf uns wirken wird, wenn man sich nicht entschließt, ihn auf unser Ohr „herabzustimmen", da nun einmal das Pathos jeder Nation einen andern Grad hat. Solche Erwägungen der künstlerischen Wirkung bestimmen den Übersetzer oft, und wo er dem Philologen leichtsinnig scheint, ist er manchmal gewissenhafter, als dieser ahnt.

Nun will ich aber von Bernard Shaw sprechen, der schließlich doch wichtiger als der Übersetzer und sein Widersacher ist, und ich muß dazu, um ihn abzuheben, erst über das Ganze der heutigen englischen Literatur ausholen, von welcher unser Publikum ja leider so selten etwas erfährt. Freilich: als ein flüchtiger Gast, der nur geschwind einmal durch die Museen und in ein paar Theater gesehen hat, kaum mit den Umrissen von London bekannt, auch der Sprache nicht mächtiger, als um eben Zeitungen und Romane zu verstehen, seit ein paar Monaten erst daran, mich in dieser großen Welt nach allen Seiten umzutun, maße ich mir kein Urteil an. Es sind nur Empfindungen aus der Ferne, die zu berichtigen ich mich beeilen werde, wenn sie sich etwa in der Nähe verändern.

Hält man sich an Swinburne, Walter Pater und Oskar Wilde oder in der Malerei an Watts und Whistler oder an den schlichten, gelassenen und sachlichen Ton der Revuen oder an die schöne Haltung

gelehrter Abhandlungen, denen schon der Abglanz klassischer Studien, den sie haben, immer Anmut und Würde gibt, oder gar an die hohe Art der „Ästheten“, das Leben völlig in Schein und Spiel aufzulösen, so hat man den Eindruck einer vollendeten Kultur, wie wir sie wohl bei keinem anderen Volke heute finden. Greift man aber nach irgend einem englischen Roman, der gerade für das Buch der Bücher gilt, oder sieht man die Stücke, welchen alle Welt zurennt, so glaubt man, unter Barbaren zu sein. Es ist wirklich kaum zu denken, daß jene unendliche Kultur und diese entsetzliche Roheit Ausdrücke derselben Nation sein sollen. An den Ansichten und Einsichten gemessen, die etwa Walter Pater in den Studies in the History of Renaissance oder in den Imaginary Portraits, Oskar Wilde in den Intentions hat, kommen auch sehr vorzügliche Deutsche oder Franzosen recht gering, ja vulgär heraus, wie ja auch nicht zu leugnen ist, daß der gebildete Engländer an klaren Weltbegriffen und sicheren Lebensformen den unsteten Franzosen und den scheuen Deutschen übertrifft. Aber an den Stücken gemessen, welche die englischen Bühnen beherrschen, hat selbst der dümmste deutsche Schwank einen gewissen Geist, fast einen ästhetischen Reiz. Nehmen wir etwa Henry Arthur Jones, den man gern für einen englischen Ibsen ausgeben möchte, der sich als Revolutionär fühlt, der im Vorwort seines Case of rebellious Susan so stolz erklärt hat, der Dramatiker sei der Prediger der Zukunft, das Theater sei ein so wesent-

liches Organ des öffentlichen Lebens wie die Presse, wie die Tribüne und es fehle ihm nichts als die Freiheit: „Geben Sie uns diese, erlauben Sie uns nur, Meisterwerke zu schaffen, und wir werden sie Ihnen nicht schuldig bleiben!“ Aber sein „Schattenspiel“, das wir im Volkstheater gesehen haben, ist doch auch wieder nichts als das rohe Melodram, nur mit ein paar satirischen Wendungen aufgeputzt und allerhand Erinnerungen an Ibsen, der damals gerade in London Mode wurde, durch die Bemühungen Edmund Gosses, der klugen Elizabeth Robins und der Schauspielerin Janet Achurch, denen sich dann der große Kritiker William Archer, bald auch Arthur B. Walkley, Bernard Shaw (in der Saturday Review) und Beerbohm Tree (dieser geistreiche und kühne Schauspieler war auch der erste in England, der, schon 1891, im Playgoers Club für Maeterlinck sprach) tapfer im Getöse fechtend angeschlossen. Oder man nehme Arthur Pinero. Von seiner Second Mrs. Tanqueray hat Archer gesagt, sie sei ein Stück, dessen sich Alexander Dumas nicht schämen würde. Wir können das einfach gar nicht verstehen. Wir finden in ihr und im Lord Quex, bei mancher geistreichen oder witzigen Wendung, doch den ganzen Ductus so gewaltsam und roh, daß sie sich für unser Gefühl über das nächste Schauerstück der äußeren Boulevards kaum erheben. Sogar Wildes Lustspiele „Lady Windmeres Fächer“ und „Eine Frau ohne Bedeutung“, deren Dialog mehr Geist und Witz enthält als alle französischen,

deutschen und italienischen Komödien zusammen, empören unseren Geschmack, da sie gar nicht versuchen, Gestalten zu zeichnen, und sich mit einer ganz abgegriffenen Technik behelfen. Das ist so der Eindruck, den ich von der heutigen englischen Bühne habe, und jeder Deutsche, der sich einmal ein bißchen um sie gekümmert hat, wird ihn vermutlich bestätigen. Und nun denke man sich mein Erstaunen, meine Verblüffung, mein Entzücken, da ich mich plötzlich vor englischen Stücken sehe, die, in ihrer hellen und geschmeidigen Form den höchsten Anforderungen der Franzosen gerecht, von einer Feinheit und Anmut der Gedanken, einer Eleganz der Stimmungen und im Erfassen der menschlichen Beziehungen von einer Verwegenheit sind, die nur noch durch ihre Kraft, alle Handlung durchaus ins rein Geistige umzusetzen, übertroffen werden.

In den englischen Zeitungen wird Bernard Shaw als ein hinreißend begabter, genialischer, halb verrückter Mensch geschildert, der durch sein unstetes, sprunghaftes und unberechenbares Wesen und durch die heillosen Querzüge seiner Entwicklung das gute Publikum sehr ängstigt. Vor zwanzig Jahren hat man ihn, eine schwarze Fahne in der Hand, mit Scharen von Arbeitslosen durch die Straßen ziehen sehen und an jeder Ecke gegen die Reichen, gegen die Ausbeuter wüten gehört. Er ist der erste, der Marx und den Marxismus in England einführt, und er ist der erste, der ihn verleugnet. Er wirft sich in die Kunst und schlägt sich für Wagner, sein

Perfect Wagnerite wird das Brevier aller Wagnerianer. Nachdem er sich sieben Jahre lang als Musikkritiker durchgerungen, taucht er plötzlich kritisch in der Malerei auf, um sich von ihr nach fünf Jahren zum Theater zu wenden. Aber er hält auch die Theaterkritik nicht aus. Mit einem Galgenhumor, den der deutsche Kollege mitfühlt, hat er selbst einmal erzählt, wie ihn diese drei theaterkritischen Jahre fast umbrachten, bis er schließlich zusammenbrach. „Die Ärzte sagten: Dieser Mensch hat seit zwanzig Jahren kein Fleisch gegessen; wenn er keines ißt, muß er sterben! Ich aber sagte: Dieser Mensch ist seit drei Jahren in die Londoner Theater gegangen; und seine Seele ist leer geworden und zehrt unnatürlich an seinem Leibe. Und ich hatte recht. Ich änderte meine Diät nicht, aber ich ging auf einen Berg, auf dem kein Theater war; und da lebte ich wieder auf..." In allen diesen Bereichen hat er eine merkwürdig an- und aufregende Kraft gezeigt, und das wunderbare und so seltene Talent der großen Kunstweiser, die ganze Stadt, ja das ganze Land gegen sich aufzubringen, hat er reichlich. Heftig, leidenschaftlich und exzentrisch für seine Meinungen einstehend, weiß er doch, daß jede menschliche Meinung begrenzt, einseitig und immer höchstens nur eine Hälfte der Wahrheit ist, und so hilft er sich, um sein Gewissen zu beschwichtigen, mit einer Ironie aus, die dem stockernsten Bürger entsetzlich ist. Es heißt deshalb: He is a humbug, wozu einer seiner Kritiker bemerkt hat: „Ein

Charlatan?, mag sein, aber ein überzeugter, der nicht zögern würde, als Märtyrer auf das Schafott zu gehen, für Meinungen, die er gar nicht hat, sondern sich nur eben einbildet."

Unsere Direktoren werden sich wohl bald um seine Stücke reißen, welche ihrer Wirkung so sicher sind, als dies bei dem zufälligen und dubiosen Wesen des Theaters nur überhaupt möglich ist. „Der Teufelskerl", der nächstens im Raimund-Theater kommen soll, ist schon in der Handlung so stark, daß es ihm, wenn die Schauspieler nicht ganz versagen, nicht fehlen kann, und die „Helden", die die zarte Hand eines klug nachglättenden und ausgleichenden Regisseurs verlangen, haben diesen in Direktor Jarno gefunden. Ein bißchen bang ist mir eigentlich nur um die „Candida", ein so sublimes Stück von solcher Höhenluft, daß ich nicht weiß, ob nicht das Publikum frieren wird.

Ein Teufelskerl.

(The devil's disciple. Schauspiel in drei Akten von Bernhard Shaw, deutsch von Siegfried Trebisch. Zum erstenmal aufgeführt im Raimund-Theater am 25. Februar 1903.)

Sucht man Shaw unterzubringen und anzuschließen, so kommt man bald auf die Franzosen, bald auf Oskar Wilde, bald auf Ibsen. Jenen hat er wohl die verwegene Technik abgelernt, die jedes Hindernis nimmt und vor keiner Gefahr erschrickt. Es reizt ihn, sich in allen Routinen zu versuchen,

und als ein rechter Husar ist er oft kühner, als es eigentlich notwendig wäre, nur aus Passion, sich in seiner ganzen Bravour zu zeigen. Manchmal befremdet uns eine Szene, wir wissen nicht gleich, was sie soll, bis wir ihn dann plötzlich leise kichern hören: Seht, das kann ich auch, es gibt gar nichts, das ich nicht kann — qualis artifex! Kaum aber hat er uns als Trapezkünstler und Akrobat verblüfft, geht er auf einmal so still im Schritte seiner dramatischen Handlung fort, daß wir uns nun wieder gar nicht genug wundern können, wie künstlerisch er sein Thema verfolgt, sich nirgends ablocken läßt und mit einer stolzen Sicherheit, die an die besten Franzosen erinnert, besonders an Becque, durch die einfachsten Mittel die klarsten Lösungen zu treffen weiß. Er hat aber mehr Geist als alle Franzosen von heute zusammen, die doch meistens nur mit Worten werfen, einen exzessiven, mißvergnügten, unerbittlichen, bösartigen, rachsüchtigen Geist, der nichts schont, sich nicht rühren oder auch nur beschwichtigen läßt und alle menschlichen Beziehungen anbohrt, fast von jenem feurig brausenden und unersättlichen Geiste der großen Essayisten, des Montagne oder des Vauvenargues. Darin gleicht er Wilde, der in seinen Paradoxen gar nicht so leichtsinnig war, als man bei uns zu denken scheint, weil sie doch immer auf dem festen Grunde einer vollkommenen Einsicht ins Menschliche stehen. Wilde sagt ernste, oft traurige Dinge so, daß wir lachen müssen, aber nicht, weil er, wie sich der Deutsche immer gleich

zu versichern beeilt, nicht „tief“ ist, sondern gerade, weil er tiefer als der Ernst, als die Trauer ist und auch ihre Nichtigkeit erkannt hat (wozu man Schopenhauers Definition des Humors nachlesen mag, mit jenem indischen Zitat: Vorübergeh'n die Freuden wie die Schmerzen, geh' an der Zeit vorüber, es ist nichts!). Und sie wissen auch, Shaw wie Wilde, daß jede Wahrheit falsch wird, wenn sie vergißt, wie fragwürdig und bedenklich sie doch immer bleibt. Hier stammen beide von Ibsen ab, der uns gelehrt hat, daß es doch eigentlich nur persönliche Beruhigungen gibt, keine sachlichen Gewißheiten, und daß darum jene Beruhigungen, die man in den Schulen lehrt, mit jeder neuen Zeit und eigentlich schon für jede neue Person ausgewechselt und umgewechselt werden müssen. Aber während Wilde zwar diese Gesinnung Ibsens, aber keineswegs seine dramatische Darstellung des Menschen hat, hält sich Shaw auch in dieser an ihn; ja man darf wohl sagen, er spinnt sie fort. Und dies ist es eben, weshalb ich hoffe, daß er, ist nur das erste Befremden seiner so starken, seltsamen und bisweilen herrisch ungestümen Erscheinung einmal überwunden, auf unsere ganze deutsche Entwicklung einwirken wird. Ich hoffe: er wird uns zur Besinnung bringen. Denken wir doch nur um fünfzehn Jahre zurück: was ist es denn gewesen, das uns damals zu den Stücken Ibsens getrieben hat, als daß es uns unerträglich geworden war, auf der Bühne Handlungen zu sehen, welche den Personen, statt aus ihrem

inneren Wesen herzukommen oder doch auf dieses hinzuwirken, bloß äußerlich angetan wurden? Heute wissen wir, daß wir dazu schließlich gar nicht Ibsen gebraucht hätten, sondern uns an den Tasso und die Iphigenie oder auch nur an Hebbel halten konnten. Aber es war Ibsen, an welchem wir erwachten, und nun wurde uns gewiß, daß jede Begebenheit, die nur so zufällig in ein Stück hereinspaziert kommt, jedes äußere Abenteuer, das dem Helden wie ein Vagabund auf der Landstraße begegnet, undramatisch ist, weil das Drama allein den Sinn hat, inneres Leben darzustellen, und darum nur so viel von einer Handlung gelten läßt, als ins Geistige umgesetzt werden kann. Das ist damals, bewußt oder unbewußt, unser Drang gewesen, dazu sind wir aufgestanden und haben den Tumult gemacht. Und nimmt man heute die Stücke her, die aus der ganzen Zeit geblieben sind und denen wir zutrauen dürfen, daß sie bleiben werden, so zeigen sie alle denselben strengen Verzicht auf jeden äußeren Effekt durch eine Handlung, welche nicht wesentlich mit diesen Menschen verwachsen ist. Aber freilich, dann sind einige, die den Erfolg nicht erwarten konnten, ungeduldig geworden und haben nachgelassen, Konzessionen haben sich eingeschlichen, die alte Routine wagt sich wieder heraus und in dieser argen Not, die uns eben jetzt bedrängt, scheint durch Verwirrung und Entmutigung manchmal fast unsere ganze Arbeit verloren. Da mag Shaw an unsere Gewissen schlagen. Vielleicht schämen wir uns doch,

daß ein Fremder vollenden soll, was halb schon unsere Tat geworden war.

Es hieß damals immer, an uns sei es, „die Komödie der Zeit" zu schaffen. Dabei dachten wir an die „Wildente" und meinten, durch eine solche rein geistige Behandlung irgend eines Ereignisses müßte unser ironisches und doch mitleidiges, klägliches und doch schließlich vertrauendes Gefühl des Lebens und der Menschen und ihrer Bedeutung untereinander und ihrer Beziehung zum Ganzen und dieser tausend Fragen, die sich doch nicht abweisen lassen, so dargestellt werden, daß wir dabei empfinden würden: Wir haben ja längst entsagen gelernt, wir wissen schon, daß wir niemals wissen werden, was es mit uns und um uns ist, wir wissen, daß wir die Wahrheit nicht ergreifen können, sondern immer nur unsere Empfindung, immer nur den Schein; aber eben den Schein, den gerade wir jetzt vom Leben haben, seinen bittersüßen Nachgeschmack auf unserer Zunge gibt uns dieser Dichter! Dies hat Hauptmann im „Kollegen Crampton", im „Biberpelz" und im „Roten Hahn", Schnitzler in der „Liebelei", die sich dann freilich ins Tragische wendet, und in den „Lebendigen Stunden" versucht. In dieselbe Region gehören die Stücke Shaws, von denen man eigentlich auch nie recht weiß, in welche der alten Rubriken sie passen, ob sie Schwänke, Lustspiele oder Schauspiele sind: denn sie bieten Tod und Teufel auf, bedrohen ihre Helden an Glück und Leben und machen mitten in die höchste Ge-

fahr die frechsten Witze hinein, so daß wir nicht immer gleich wissen, ob wir uns fürchten sollen oder lachen dürfen. Allmählich aber dämmert uns auf, daß uns das auch sonst schon geschehen ist, nämlich im Leben selbst, welches Hoffnung und Verzweiflung, die Vorsehungen des Schicksals und die Albernheiten des Zufalls, Notwendigkeit und Willkür, Gesetz und Laune, Gunst und Tücke so vermischt, daß es recht eigentlich die Empfindung unserer Zeit ist, zu zweifeln, ob unser Dasein tragisch, wogegen sich doch wieder unsere tägliche Gewohnheit wehrt, oder eine sinnlose Posse, was unser Stolz niemals zugeben will, oder ein anmutig verworrener Traum ist, wofür es doch wieder zu schwer und schrecklich auf uns liegt. Eben diese Unsicherheit in den Elementen unserer Grundgefühle drückt Shaw mit einer verruchten Schadenfreude aus; ja man könnte überhaupt sagen, daß er der Dichter unserer Unsicherheit ist. Daß nichts am Menschen fest ist, daß er zerrinnt und wie in Dampf und Dunst zergeht, wie man ihn fassen will, daß keiner vom anderen jemals, aber auch von sich selbst nicht wissen kann, wie er ist, daß er überhaupt nichts ist, sondern immer nur wird, in der Beleuchtung jedes Ereignisses und in der Beziehung auf jeden immer schon wieder ein anderer, die anderen, aber noch mehr sich selbst durch Posen äffend und gar, wenn man ihm die Pose nimmt, ganz verloren, da diese ihm doch noch wenigstens einige Haltung gibt, während er ohne sie versinkt, und daß wir uns also, wenn

wir nur jemals ehrlich über uns nachdenken würden, als die größten Lügner verabscheuen müßten, dann aber doch wieder erkennen würden, wie gerade die höchsten Taten der Menschheit eben ihrem Glauben an unsere Lügen zu verdanken sind, dies stellt er überall mit einem teuflischen Behagen dar, aus dem doch, als wollte er gleich an sich selbst die menschliche Verkehrtheit beweisen, wieder manchmal plötzlich das reinste Erbarmen, die zärtlichste Güte schimmernd hervorbricht...

Shaw liebt es, grimmig zu beteuern, daß der „Teufelskerl" durchaus nicht „originell", sondern the threadbare popular melodrama, das fadenscheinige alte Melodram ist. Daran sieht man wieder, daß keinem Iren je zu trauen ist. Überhaupt: wer sich von diesem tückischen Autor nicht fortwährend foppen lassen will, merke sich, daß er das, was er sagt, niemals meint und das, was er eigentlich meint, ängstlich in irgend einer arglosen Bemerkung daneben versteckt, aus der es zu wittern gerade den ungemeinen Reiz und Scharadenspaß seiner kritischen Schriften ausmacht. Zu den Three plays for Puritans hat er eine Einleitung geschrieben, die in ihrer trotzig zufahrenden, gleich wieder abspringenden, jeden Einwand überhüpfenden Art das Gescheiteste so närrisch sagt, daß man sich schüttelt. Da wird in einem Kapitel — on diabolonian ethics — der „Teufelskerl" als ein ganz niederträchtiges Stück der alten Manier für die große Masse hingestellt. Man bemerkt aber bald,

daß es nur aus Ärger über die Rezensenten geschieht und um sie zu ärgern, die es stets bei einer Verbeugung vor seiner „Originalität“, die nun einmal sprichwörtlich geworden ist, bewenden lassen, ohne jemals auf die Sache einzugehen. Das hat er satt, darum will er gar nicht mehr originell sein und es reizt ihn, den Spieß einmal umzudrehen und der Kritik, wie sie es sonst gern dem Autor tut, vorzurechnen, was er der Tradition verdankt oder, wie er es wohl gelegentlich nennt, was er alles „gestohlen“ hat. Still in einer Ecke aber steht dort der Satz, in Wahrheit habe der „Teufelskerl“ schon seine natürliche Neuheit, die nur nicht seine Erfindung, sondern einfach die Neuheit des vorgeschrittenen Denkens unserer Zeit sei. (The devil's disciple has, in truth, a genuine novelty in it. Only, that novelty is not an invention of my own, but simply the novelty of the advanced thought of my day.) Knapper und klarer kann man gar nicht sagen, was er sucht und was wir alle suchen: Alle Mittel der Vergangenheiten zu beherrschen, um durch sie darzustellen, worin wir uns neu und anders und als Eigene fühlen.

Dick Dudgeon ist, was die frommen Leute einen schlechten Kerl nennen: er kümmert sich um seine Familie nicht, lebt mit Schmugglern, treibt sich mit Zigeunerinnen herum und des Sonntags, statt in der Kirche, sieht man ihn raufen und spielen und jeder anständige Mensch, gar jede brave Frau, wie etwa die nette kleine Frau Pastor Anderson,

weicht ihm im weiten Bogen aus. Nun ist es aber eine Zeit, die alles umkehrt: wir sind 1777, die Amerikaner haben sich losgesagt, die Engländer rücken heran und morgen schon kann der General Burgoyne in der kleinen Stadt sein und keiner weiß, wen er zuerst hängen wird, denn er fragt nicht, ob einer tugendhaft oder ein Sünder ist, sondern für den sind sie alle dieselben Rebellen. Es begibt sich nun, daß Dick in das Haus des Pastors kommt und mit eben jener braven Frau Judith, die ihn so verabscheut, allein ist. Da pocht es, englische Soldaten dringen ein, den Pastor zu verhaften; er soll morgen gehängt werden. Frau Judith schreit auf, aber bevor sie noch reden kann, hat sich Dick gelassen erhoben, zieht den langen Rock des Pastors an und ist bereit, den Soldaten zu folgen. Der gutmütige Korporal erlaubt ihm noch, seine Frau zu küssen; es ist ja das letzte Mal. Dann führt er ihn ab, Frau Judith aber fällt ohnmächtig hin, wie von seinem Kusse getötet. Nun kommt der Pastor zurück und erfährt, was geschehen ist. Er versteht es erst aus den wirren Reden der Frau nicht gleich, bis sie sich in ihrer Angst doch aufrafft, ihm alles zu sagen: „Deinetwegen sind die Soldaten dagewesen!... Er stirbt, um dich zu retten, deshalb ging er in deinem Rock dahin und deshalb habe ich ihn geküßt!“ Der Pastor flucht: „Tod und Teufel!“ Dann nimmt er seine Stiefel, schickt um ein Pferd, holt seine Pistolen und Geld, alles Geld, das im Hause ist — und fort! Frau Judith begreift ihn

gar nicht. Sie hat sich das so groß gedacht, furchtbar, aber rührend, wie der Pastor hingehen und sich stellen und ihn retten oder mit ihm sterben würde. Und er geht nicht hin? Er flieht? Er ist indessen fertig geworden und sagt nur kurz zu ihr: „Du kennst selbst den Mann nicht, mit dem du verheiratet bist.“ Und fort ist er. Frau Judith aber rennt am anderen Morgen gleich in der Früh zu den Soldaten, um Dick zu sehen und ihn um jeden Preis zu retten. Und dann auch, um von Dick zu erfahren, warum er es getan hat. Dick lacht. Er weiß es wirklich selbst nicht, es kam momentan so über ihn. Aber damit gibt sie sich nicht zufrieden. Haben Sie es getan, weil Sie fühlten, daß er mehr wert ist als Sie? Nein, sagt Dick, das wäre nett von mir gewesen, aber so bescheiden bin ich wirklich nicht. Nein, es geschah nicht seinetwegen. Nun wird sie rot und das Herz klopft ihr ein wenig, als sie leise fragt: Geschah es meinetwegen? Er stürzt aber nicht vor sie hin, um zu brüllen: Weil ich dich liebe!, sondern, als sie in ihrer Romantik ihn nun gar beschwört, sich zu retten, um dann mit ihr zu gehen, mit ihr bis an das Ende der Welt, da nimmt er sie fest an der Hand, blickt ruhig auf sie und sagt: „Sie wissen, mit wie vielen wertlosen Männern ich gelebt habe — ach, und mit wie vielen wertlosen Frauen auch. Nun, sie konnten sich alle bis zu einer gewissen Güte und Fürsorge aufschwingen, sobald sie verliebt waren. Das hat mich gelehrt, auf eine Güte, die nur so

entsteht, sehr wenig zu geben. Was ich gestern nachts getan habe, tat ich kalten Blutes, ohne dabei nur halb so viel an Ihren Mann zu denken oder an Sie, als an mich. Ich hatte keinen Grund und keinen Zweck; alles, was ich Ihnen sagen kann, ist: Als der Augenblick kam, wo es sich darum handelte, meinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen, um den eines anderen hineinzulassen, da konnte ich nicht anders. Ich weiß nicht, warum; ich halte mich für einen Narren, für den Narren meiner Leiden, aber ich konnte nicht anders und kann nicht anders. Ich bin erzogen worden, den Gesetzen meiner eigenen Natur zu gehorchen, und gegen diese vermag ich nichts — Galgen hin, Galgen her. Ich würde dasselbe für jeden anderen Menschen in der Stadt getan haben und für den Mann einer jeden Frau.“ Und schon kommen die Schergen, er wird vor das Kriegsgericht gestellt, das er, zum größten Spaß des sarkastischen Generals, in seiner Entschlossenheit gelassen verhöhnt, Frau Judith verrät in ihrer Angst, wer er ist, es nützt aber nichts mehr, er soll dennoch hängen, man führt ihn auf den Markt, der Galgen ist aufgerichtet, der Scharfrichter nähert sich — da dringt plötzlich der Pastor ein: er hat nachts die Nachbarschaft aufgewiegelt, die englischen Soldaten vertrieben, sich als Kommandanten der Miliz freies Geleite verschafft, um mit dem General zu verhandeln, und Dick ist gerettet! Kommandant der Miliz, fragt der General, wie können Sie das sein, da Sie doch der Pastor Anderson sind? Da legt

Anderson dem Dick seine Hand auf die Schulter und faßt Frau Judith und sagt: „Herr: erst in der Stunde der Not findet ein Mann seinen wirklichen Beruf! Dieser närrische Junge prahlte damit, dem Teufel zu gehören, aber als die Stunde der Versuchung an ihn herantrat, da erfuhr er, daß es sein Schicksal ist, zu leiden und treu bis in den Tod zu sein. Ich hielt mich selbst für einen braven Verkünder des Evangeliums des Friedens, aber als die Stunde der Versuchung an mich herantrat, fand ich, daß es mein Los ist, ein Mann der Tat zu sein, und daß mein Platz bei den Truppenführern und beim Kriegslärm ist. So beginne ich denn mit fünfzig Jahren ein neues Leben als Kapitän Anthony Anderson der Miliz in Springtown, und dieser Teufelskerl hier wird sein neues Leben auch gleich beginnen als Hochwürden Richard Dudgeon. In meinem Alter wird er weiser sein als ich und meiner dummen, kleinen, sentimentalen Frau gute Ratschläge erteilen."

Der Truc dieses satanisch verschmitzten Stückes ist es, daß es sich immer geflissentlich wie ein Melodram gebärdet, um doch niemals das zu tun, was im Melodram geschehen müßte. Es benützt das Melodramatische immer nur als Finte, um uns, indem wir sie parieren, unerwartet in die Blöße zu kommen. Im zweiten Akt, wenn Dick von den Soldaten abgeführt wird, richten wir uns triumphierend auf und sagen: Aha, jetzt weiß ich schon, jetzt kommt der Mann zurück und die arme Frau,

schwankend zwischen der Liebe zu ihrem Gatten und dem Wunsche, jenen Edlen zu retten, wird furchtbar ringen, bis er ihr zufällig endlich doch die Wahrheit entreißt, und dann wird er sich rüsten, tapfer in den sicheren Tod zu gehen, und sie wird ihn beschwören, sich zu retten, und wird doch sagen müssen, daß er es nicht darf, welch ein Tumult der Gefühle, welch ein Abschied, jedes Auge wird naß — das ist sie, das ist die scène à faire! Und wir schreien fast auf vor Vergnügen, da es sich plötzlich wendet und der gute Pastor keineswegs das Melodramatische, sondern das Natürliche, das Vernünftige tut. Ebenso im dritten Akt, wie Frau Judith den Dick fragt, warum er sich für ihren Gatten geopfert, und wir nun wieder schmunzeln: Aha, jetzt kommt's, jetzt fängt die große Liebe an!, der Autor aber uns lachend sagt: Das denkt die dumme kleine Frau Judith auch, aber das Leben, meine Herrschaften, ist gescheiter als sie und ihr, das Leben ist viel feiner und viel verworrener, als ihr denken könnt, und im Leben geht 's gar nicht so heroisch, sondern viel elementarer zu! Oder dann das Kriegsgericht: Nun wird es gar romantisch, nun breiten sich die Schauer des Todes aus. Aber da läßt der Dichter den General erscheinen, dem er nun (übrigens nach seiner Versicherung genau historisch) eine solche Freiheit und einen so sublimen Witz gibt, daß er uns sogleich aus allen Gefühlen einer banalen Hinrichtung in eine rein geistige Region entrückt.

Shaw gehört zu den Autoren, um die man sich schlägt. Es ist gar nicht möglich, ihm ruhig zuzustimmen, wie man das so bei harmlos gediegenen Stücken pflegt. Man schwärmt entweder für ihn oder man verabscheut, man haßt ihn. Wir werden jetzt Shawianer kriegen, die jeden anderen Autor vertilgen wollen; und andere wieder werden sich rabiat gegen ihn wehren. Das gehört nun schon einmal dazu und wie ich ihn zu kennen glaube, wünscht er es sich gar nicht besser; ich denke, er wäre gar nicht so stolz, allen zu gefallen. Wir aber wollen uns freuen, daß wir wieder einen Autor haben, für den sich zu begeistern, um den zu streiten, über den handgemein zu werden sich verlohnt, und wollen nicht vergessen, daß wir dies dem schönen Eifer des Herrn Siegfried Trebitsch zu danken haben.

VII.

Kaiserjubiläums-Stadttheater.

11. März 1902.

Karl Baron Torresani ist zuerst — 1889 — mit frischen, fröhlichen Schilderungen „Aus der schönen, wilden Leutnantszeit" erschienen, sogleich sympathisch durch seinen hellen Ton eines Ulanen, der „eben kein Kapuziner ist", und durch die Fülle von Begebenheiten und Gestalten, von welchen er unermüdlich erzählte, mit der stürmischen Freude am Erzählen, die der richtige Fabulant hat. Es folgten Romane von strengerer Haltung, manche, wie die unvergeßliche „Zuckerkomtesse" (1891), von einer Verwegenheit der Darstellung, die damals etwas ganz Neues war, alle mit Leidenschaft bemüht, das ganz einzige österreichische Wesen auszudrücken. Diese Empfindung, daß unser Vaterland eine unvergleichlich tiefe Schönheit hat, die noch niemals recht gezeigt worden ist, gibt auch seinen Memoiren — 1900, „Von der Wasser- bis zur Feuertaufe, Werde- und Lehrjahre eines österreichischen Offiziers" — einen so wunderbar herzlichen, manchmal geradezu großen Ton, daß man sie unter die besten Bücher unserer Literatur stellen darf. Nun ist er gestern mit seiner „Mikesch-Mali," zum ersten Male auf der Bühne erschienen und hat selbst

seine Freunde durch eine dramatische Sicherheit und Kraft verblüfft, die wir ihm niemals zugetraut hätten. Wir haben seit der „Liebelei“ kein Wiener Stück von solcher Wahrheit, von solcher Empfindung, von solcher tief österreichischen Entsagung gesehen. Die Handlung ist ganz einfach. Ein nicht mehr ganz junges Mädchen, Mali, die Tochter des pensionierten Magistratsbeamten Mikesch, sehnt sich nach einem Mann, sehr bescheiden, gar nicht „hoch hinaus — der kleinste Kaufmann oder Beamte, wenn er nur g'rad sein Auskommen hätt'. Auch schön brauchet er nicht g'rad zu sein. Nicht einmal ganz jung!... Ich hätt' ihn doch gern! Für mich wär' er ein Adonis und ein Krösus zugleich... wenn er mich nur recht, recht lieb hätt'!“ Aber es ist nicht bloß dieses Bedürfnis nach Liebe, das sie quält, es sind noch mehr „die Verhältnisse hier im Haus... wenn ich seh', wie schwer 's dem Vater wird, mit uns Vieren — da muß man sich wirklich den Bissen Brot vorwerfen, den man verzehrt... O! Hinaus möcht' ich... hinaus... daß ein Mund weniger zum Füttern da wär'!“ Sie leidet mit dem armen, alten, kränkelnden Vater, der sich kaum mehr recht rühren kann und von ihrem Bruder, dem leichtsinnigen Otto, einem „Wienerfrüchtel“, und ihrer hochfahrenden, eingebildeten, seccanten Mama verhöhnt und gepeinigt wird. Sie kann das nicht mehr mit ansehen, sie will ein Ende machen, und so rennt sie zu einem Vermittler hin, einem drolligen Herrn Hipperl, der draußen in der Vorstadt eine nicht kon-

zessionierte Anstalt zur Stiftung von Ehen betreibt. Hier trifft sie mit Herrn Benesch zusammen, einem stillen, vom vielen Sitzen melancholisch und moros gewordenen Beamten von fünfzig Jahren, der sich fürchtet, einsam zu altern und eine Pflegerin sucht. Und diesen beiden verprügelten Menschen, die schon nichts mehr zu hoffen wagen, erblüht nun ein spätes Glück, sie gewinnen sich lieb, sie verloben sich. Aber sie haben ohne die Mutter gerechnet. Diese Frau ist nicht eigentlich schlecht oder bös, sie ist nur dumm, aber von einer so verruchten, alles zerstörenden, das ganze Haus vergiftenden Dummheit, daß wir es begreifen, wenn Herr Benesch sich von ihr förmlich am Leben bedroht fühlt und lieber seinem höchsten Wunsche entsagt, um nur dieser fürchterlichen Person zu entkommen. Das kann Mali nicht verwinden: „Mein Gott und Herr war dieser Mensch! Alles, was edel, hoch, vornehm ist auf dieser Welt, war mir in ihm verkörpert!... Und er — er hat sich — so benommen!... So niedrig, so — klein!“ Darüber kommt sie nicht hinweg. Sie nimmt Gift. So wenigstens im Original, das bei der hiesigen Aufführung leider dahin abgeändert wurde, daß sie sich mit einem plötzlich im vierten Akte auftauchenden Brakenburg tröstet, was wirklich so wirkt, als ob Brakenburg am Ende das Klärchen heiraten würde. Ich weiß freilich, daß es ein Axiom aller Wiener Direktoren ist, unser Publikum vertrage keinen tragischen Schluß, aber man hat damit eigentlich dem Stücke das Beste genommen: die unerbittliche Not-

wendigkeit, mit der hier alles so geschieht, daß wir empfinden, es könne gar nicht anders geschehen. Doch kann sich der Direktor auf sein Publikum berufen, dem gerade dieses Abbiegen zum „guten Ausgang" sichtlich gefiel. Herr Pohler hatte die Vorstellung verständig und geschickt inszeniert, die Mali gab Fräulein Fasser, den Benesch Herr Stöhr, vortrefflich Herr Godai den verzogenen Bruder. Es war ein sehr starker Erfolg. Baron Torresani wurde vom zweiten Akt ab immer wieder und wieder gerufen.

---

22. April 1902.

„Die Tochter des Ödipus", Trauerspiel in fünf Akten, unter freier Benützung des „König Ödipus" und der „Antigone" von Sophokles, von Eugen v. Jagow. Der Autor hat sich selbst über seine Absichten so geäußert: Er wolle, um den unvergänglichen Inhalt der Sophokleischen Tragödien zu retten, die für das Gefühl unseres Publikums befremdliche antike Form unbedenklich opfern. Er habe sich gefragt: „Wie würde der griechische Dichter wohl verfahren sein, wenn er über die Mittel unserer modernen Technik (unbegrenzte Zahl von Darstellern, mimische Ausdrucksmittel der Schauspielkunst, Darstellerinnen, Massenszenen, Dekorationswechsel u. s. w.) verfügt hätte?" Aus der Dionysischen Überlieferung sei der Chor zu erklären, der „bei Euripides schon alle Bedeutung verloren hat und schließlich ganz beseitigt worden

wäre, wenn politische Ereignisse die Fortentwicklung der griechischen Tragödie nicht vereitelt hätten"; aus ihr auch das „Überwuchern der Lyrik (poetische Betrachtungen über die eigene Lage, Flehen zu den Göttern u. s. w.) und der Erzählung (Herolde„ Boten-, Wahrsagerszenen), das heißt also undramatischer Elemente"; und aus der Beschränkung auf drei Schauspieler manche Gewaltsamkeit in der Führung der Szenen. Von solchen Rücksichten frei und im Besitze unserer Mittel, wie hätte Sophokles dann wohl seinen Stoff geformt? „Die Handlung des Sophokles beginnt etwas nach dem Höhepunkt unserer modernen Stücke. Indem ich dem Antigone-Stoff den des „König Ödipus" vorausschicke und beide verschmelze, gelange ich somit fast zum Bau des germanischen Dramas, das unserem großen Publikum natürlich viel verständlicher ist. Antigone ist nun ferner im „König Ödipus" eine Nebenfigur, in der „Antigone" dagegen die Hauptfigur. Bei der Zusammenziehung der ja tatsächlich in ursächlichem Zusammenhange stehenden Tragödien mußte ich mithin darauf Bedacht nehmen, die Rolle der Antigone von Anfang an zu einer die Handlung beherrschenden umzugestalten. Darum lasse ich die Schicksalsschläge, die bei Sophokles unmittelbar den König treffen, zuerst auf Antigone wirken, deren Tochterliebe vergeblich bestrebt ist, dem Vater die schaurige Wahrheit zu verbergen. Die Verschmelzung der beiden Sophokleischen Tragödien erfordert auch, der Einheit der Handlung wegen, daß sich

das Interesse der Handlung bis zum Schlusse um Ödipus dreht, zuerst um den lebendigen, dann um den toten. Im „Ödipus auf Kolonos" läßt Sophokles Ismenen sagen, ihr Vater könne seines Blutvergehens halber nicht „mit Thebererde" bedeckt werden. Kreon würde also, wenn Ödipus in Theben gestorben wäre, dessen Beerdigung ebenso gut verboten haben wie die des Polyneikes. Und diese Änderung der Fabel — die einzige, die ernstes Bedenken erregen könnte — habe ich mir denn auch tatsächlich gestattet, und die Brüder, die ja übrigens in den beiden von mir zusammengezogenen Sophokleischen Tragödien auch nicht auftreten, aus der Fabel ganz beseitigt. Eine Abschwächung der tragischen Wirkung tritt dadurch keinesfalls ein, denn es ist für Antigone sicherlich ebenso schmerzlich, wenn nicht schmerzlicher, daß die Leiche des Vaters unbeerdigt bleiben soll, als die des Bruders. Was aber das Weglassen der beiden Brüder betrifft, so möchte ich daran erinnern, daß Sophokles selbst die Überlieferung sehr frei behandelte, wie zum Beispiel der Schluß des „Philoktetes" und der Umstand zeigt, daß bei ihm Orestes zur Nebenrolle wird und nur auf Apollons Befehl handelt. Ich glaube nicht, daß meine Änderung gegen den Geist des Sophokles verstößt, an dessen Text ich mich übrigens vielfach gehalten habe und dessen Bilder, besonders häufig in den Chorgesängen, ich mehrfach in den Dialog hinübernahm." So der Autor, dem man nur doch zu bedenken geben möchte, ob es

nicht vielleicht gerade die „befremdliche" antike Form ist, die in jenen Stücken auf uns wirkt, viel stärker, als die Begebenheit selbst, von ihr abgelöst, uns bewegen oder erschüttern kann. Aristoteles hat freilich (im vierzehnten Kapitel der Poetik) gerade von der Fabel des Ödipus gemeint, sie sei so gebaut, daß, wer auch nur ihre Begebenheiten vernehme, selbst ohne sie zu sehen, durch ihren Verlauf schon Schauder und Mitleid empfinden müsse. Dies wird aber doch wohl nur für den Griechen gelten. Was ist uns Ödipus, was kann er uns sein? Wenn wir uns jetzt mit neuer Sehnsucht zu den Griechen wenden, so denke ich vielmehr, daß es gerade ihre Form ist, die uns lockt, vielleicht gerade jenes „Überwuchern der Lyrik", die wir in der naturalistischen Zeit als ein „undramatisches Element" ausgeschieden wissen wollten, jetzt aber allmählich wieder als zum tragischen Wesen gehörig erkennen. Das soll nicht gleich heißen, daß wir es wieder mit dem Chor versuchen wollen, aber wir sehen ein, daß zur tragischen Wirkung die Nachahmung einer Begebenheit durch die Mittel der Bühne nicht genügt, wenn sie nicht zum poetischen Ausdrucke wird. Und statt die Begebenheit eines alten Dramas aus ihrer Form gezogen zu sehen, möchten wir fast lieber einmal eine neue Begebenheit unserer Tage in jener Form dargestellt finden, wohl wissend freilich, daß auch dies nur ein Experiment wäre, aber doch ein Experiment, durch das wir uns der ersehnten neuen Art, Handlung und Gedicht zu vereinigen, vielleicht

etwas nähern könnten. Übrigens sei konstatiert, daß einzelnes, besonders im zweiten und im vierten Akt, stark auf das Publikum zu wirken schien, dem auch die Darstellung, namentlich die Antigone der Frau Körner, aber auch der Ödipus des Herrn Nowak und der Kreon des Herrn Striebeck sichtlich gefielen.

Johannes.

(Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel von Hermann Sudermann. Zum erstenmal aufgeführtam Kaiserjubiläums-Stadttheater am 6. Dezember 1902.)

Im fünfzehnten Jahre des Kaisertums Kaisers Tiberii, da Pontius Pilatus Landpfleger in Judäa war und Herodes ein Vierfürst in Galiläa und sein Bruder Philippus ein Vierfürst in Ituräa und in der Gegend Trachonitis und Lysanias ein Vierfürst in Abilene und da Hanas und Caiphas Hohepriester waren, da kam auf Gottes Befehl Johannes, Zacharias Sohn, in alle Gegenden um den Jordan und predigte die Taufe der Buße, zur Vergebung der Sünden, wie der Prophet Isaias vorausgesagt hat: es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste, bereitet den Weg des Herrn und machet seine Steige richtig. Er hatte aber ein Kleid von Kamelhaaren und einen ledernen Gürtel um seine Lenden, seine Speise war Heuschrecken und wilder Honig. Und er redete mit zornigen und bösen Worten auf die Menschen ein, die zu ihm kamen, um im

Jordan getauft zu werden, und schrie: Ihr Otterngezücht, wer hat denn euch gewiesen, daß ihr dem zukünftigen Zorn entrinnen werdet? Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt; welcher Baum nicht gute Früchte bringt, wird umgehauen und in das Feuer geworfen! Und das Volk erschrak und zitterte in seinem Herzen und dachte, ob er vielleicht der Verheißene wäre. Aber da antwortete er: Ich taufe euch mit Wasser, es kommt aber ein Stärkerer nach mir, dem ich nicht genugsam bin, daß ich die Riemen seiner Schuhe auflöse, der wird euch mit dem heiligen Geist und mit Feuer taufen; in desselben Hand ist die Wurfschaufel, und er wird seine Tenne fegen und wird den Weizen in seine Scheune sammeln und die Spreu wird er mit ewigem Feuer verbrennen! So schrecklich redete der Täufer vom Herrn zum Volk des jüdischen Landes. In jener Zeit begab es sich, daß der Vierfürst Herodes die Herodias freite, seines Bruders Philippi Weib. Deswegen tadelte ihn Johannes und sagte, es sei nicht recht, seines Bruders Weib zu haben. Da ließ ihn der Vierfürst ergreifen, binden und in den Kerker legen, fürchtete sich aber, ihn zu töten, weil er wußte, daß er ein frommer und heiliger Mann war und das Volk zu ihm hielt; so verwahrte er ihn und gehorchte ihm in vielen Sachen und hörte ihn gern. Da aber Johannes im Gefängnis war, erfuhr er von den Werken Christi und schickte seiner Jünger zwei und ließ ihm sagen: bist du, der da kommen soll, oder sollen wir eines

anderen warten? Jesus antwortete und sprach zu ihnen: Gehet hin und saget Johannes wieder, was ihr sehet und höret: Die Blinden sehen und die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein und die Tauben hören, die Toten stehen auf und den Armen wird das Evangelium gepredigt; und selig ist, der sich nicht an mir ärgert! Inzwischen kam aber ein Tag, daß Herodes ein Fest gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa. Da trat herein die Tochter des Herodias und tanzte und gefiel wohl dem Herodes und denen, die am Tische saßen. Da sprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir, was du willst, ich will dirs geben; und schwur ihr einen Eid: Was du wirst von mir bitten, will ich dir geben, bis an die Hälfte meines Königreiches! Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: das Haupt Johannis, des Täufers! Und sie ging bald hinein mit Eile zum König, bat und sprach: Ich will, daß du mir gebest jetzt so bald auf einer Schüssel das Haupt des Johannis, des Täufers! Der König ward betrübt; doch um des Eides willen und derer, die am Tische saßen, wollte er sie nicht lassen eine Fehlbitte tun. Und bald schickte hin der König den Henker und hieß sein Haupt herbringen, der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis und trug her sein Haupt auf einer Schüssel und gab es dem Mägdlein und das Mägdlein gab es ihrer Mutter.

So wird das Leben und der Tod des Täufers

in den Evangelien erzählt. Sie sagen uns nicht, was diese Menschen gefühlt oder wie sie gerungen haben; sie zeigen uns nur ihre Erscheinung, ihre Geberde: den wilden Heiligen den wankenden Despoten, sein gieriges Weib und das Kind mit den blutigen Fingern. Aber vielleicht gerade weil wir uns ihr Leben hinzudenken müssen, sind diese Gestalten so tief ins Gemüt der Menschheit eingedrungen. Immer wieder stört die Salome den Sinn der Künstler auf. Ein Schnitt Dürer's zeigt sie uns, recht als eine Magd mit schweren Hüften, die Schüssel mit dem Haupte servierend, als wäre es Salat, dem der betrübte Hausvater Herodes nicht recht zu trauen scheint. Regnault setzt sie als lockende Odaliske auf eine Truhe. Moreau hat sie als feierliche Priesterin irgend eines dumpfen Kults gesehen, die ein wüstes Opfer bringt. Auch bei Flaubert bleibt sie doch eigentlich immer nur eine Figur für das Auge, die von außen geheimnisvoll durch irgend eine dunkle Macht bewegt wird. Erst Oskar Wilde und Klinger haben ihre Seele vermuten wollen.

Sudermann fragt nicht nach der Salome, er fragt nach dem Johannes. Die „Tragödie des Vorläufers" hat man sein Schauspiel genannt, und man hat es mit dem Uriel Acosta und mit Wildenbruchs Marlowe verglichen. „Das Motiv, sagt Richard M. Meyer, läßt eine doppelte Behandlung zu: daß der Vorläufer scheitert, kann Schuld der Zeit sein — oder seine eigene Schuld. Posa stirbt, weil die

Zeit noch nicht reif ist; Marlowe, weil er nicht bis zum Gipfel steigen kann. Sudermann nun konnte es sich nicht versagen, beides zu kombinieren. Johannes der Täufer unterliegt vor allem, weil die Zeit aus ihren Fugen ist und er sie einzurichten kam. Daher fällt der Autor hier wieder in die breite Zustandsschilderung zurück, die übrigens meisterhaft gelang. So pointiert auch die Juden und die Fremden der messianischen Zeit reden — die Wahrscheinlichkeit bleibt immer gewahrt, und die verlockende Absichtlichkeit der Selbstcharakteristiken in Hebbels „Holofernes" wird gemieden. Lebensvolle Bilder werden aufgerollt. Denn hier fühlt sich der Verfasser ganz zu Hause: es handelt sich eben auch hier um ein untergehendes Sodom. Die maßlose Lasterhaftigkeit der „führenden Kreise" hebt sich von der Gesetzesstrenge der Pharisäer und Zeloten nur um so greller ab; alles ist Herodes wertlos neben der Krone, auch seiner Stieftochter Ehre, alles ist Herodias ihrer Eifersucht und ihrem Ehrgeiz zu opfern geneigt — wieder eine jener kalten Seelen mit leidenschaftlichen Gesten, die Sudermann liebt. Das Volk ist reif zum Untergange; zerfressen von Parteien, gedemütigt, zwischen der Sklaverei des „Gesetzes" und dem Hochmut des Pharisäerstolzes hin- und hergeworfen, hochmütig und unfrei zugleich. Und also kann der Täufer an diesem Volk seine Sendung nicht erfüllen. Aber er könnte es auch sonst nicht: er ist nicht der Mann dazu. Von dem Reich der Zukunft versteht

er nur die negative Seite: die harte Abwehr jeder Unsittlichkeit; nicht die positive: die Verkündigung der Liebe. Deshalb verwirrt ihn die Botschaft von Christo, deshalb lähmt den Eiferer die Nachricht, Jesus predige die Liebe. So geht er in seiner Einseitigkeit ganz zugrunde; nicht stark genug, den abzuweisen, der die Liebe verkündet, ist er doch auch nicht groß genug, sich innerlich ganz zu ihm zu bekehren. Erst sterbend wird er — wie Teja und „Fritzchen" — reif für die höhere Erkenntnis."

Wer ist Johannes? Der auf den Stärkeren wartet. Er weiß, daß er selbst nichts ist, sondern nur der kommen muß. Zornig blickt er auf das elende Leben und verflucht es. Es wird ja alles vergehen, den Weg des Herrn bereiten soll. Er glaubt an den, wenn der Reine kommt, den er schon hinter sich fühlt. Dieser wird ein Größerer sein, als er selbst ist, von einer ungeheuren Gewalt, die er selbst nicht hat, die Flamme in der Hand, während er selbst nur mit Wasser taufen darf. Wie klein ist er selbst, im Gedanken an diesen! Und er fühlt doch, daß er durch diesen groß werden wird: denn der, der kommen muß, wird dasselbe tun, was er selbst tut, nur wird er es als der Stärkere tun, als der, der es kann. Darum will er gern für ihn sterben, denn er fühlt: durch ihn, der ist, wie er selbst, wird er leben. Und nun kommt der Stärkere. Aber es ist seltsam: Johannes kann ihn nicht erkennen. Das soll der sein, der kommen muß? Dieser andere, so ganz andere? Johannes ist der Zürnende gewesen,

dieser ist sanft. Johannes ist finster gewesen, dieser ist das Licht der Welt. Johannes ist ein Verneinender gewesen, dieser ist der Bejahende. Da staunt Johannes. Wie? Hat er einem Herrn gedient, der ihn verleugnet? Sind seine Werke für einen Fremden gewesen? Er versteht sich nicht mehr. Das ist sein Leiden, daß der Stärkere anders kommt, als er ihn erwartet hat — so, daß er ihn gar nicht erkennen kann, daß er an ihm irre werden muß, ja, daß ihm vor dem graut, den er verkündet hat. Er kommt nicht als König der Heerscharen, mit goldenem Panzer angetan, das Schwert gereckt über seinem Haupte, seine Feinde zerstampfend mit seines Rosses Hufen," sondern er kommt als ein geringer Mann, der „mit den Zöllnern und Sündern zu Tische sitzt; besonnene Leute gehen nicht gern mit ihm um, immer ist ein Hochzeiten und Festfeiern um ihn her, und allerhand Torheiten lehrt er". Das tötet den Johannes: denn was ist dann sein ganzes Leben gewesen?

In einer mächtigen Szene des letzten Aktes bricht diese Tragik wunderbar aus. Johannes hat fragen: Bist du, der da kommen soll, oder sollen wir eines anderen warten? Sie kehren wieder und erzählen, wie sie ihn gefunden haben: Viel Volks war um ihn, das ruhete zwischen den Ölgärten und lobte den Herrn um der Wunder willen, die zur Stunde an ihm geschahen. Und siehe, in jedem Auge war ein Glänzen, und in jedem Munde war ein Wohllaut. Aber Johannes fragt gierig: Und

er? Wie war sein Antlitz? Wie seine Geberde? Darauf der Bote: Meister, ich weiß es nicht. Johannes: Nun, ihr sahet ihn doch? Und der andere Bote Rabbi, fragtest du je: Wie ist der Sonne Antlitz und wie ist des Lichtes Geberde?... Da wir sein Lächeln sahen, sanken wir nieder vor ihm und in unseren Seelen war es still und weit. Und sie berichten, daß seine Rede wie eines Bruders Rede war, lieblich wie des Windes Rede, der vom Meere weht gen Abend, und daß er also sprach: Gehet hin und saget Johanni wieder, was Ihr sehet und höret. Die Blinden sehen, die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein, die Tauben hören, die Toten stehen auf und den Armen wird das Evangelium gepredigt. Und dann habe er noch gesagt: Selig ist, der sich nicht an mir ärgert! Doch dies hätten sie nicht verstanden. Da bekennt Johannes: „Ich aber verstehe es wohl. Ich, zu dem er es sprach. Ich habe mich an ihm geärgert, denn ich erkannte ihn nicht. Und mein Ärgernis erfüllte die Welt, denn ich erkannte ihn nicht. Ihr selbst seid meine Zeugen, daß ich gesagt habe, ich sei nicht Christus, sondern vor ihm hergesandt. Aber ein Mensch kann sich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel. Und mir ward nichts gegeben. Die Schlüssel des Todes — ich hielt sie nicht; die Wagschalen der Schuld — mir waren sie nicht vertraut. Denn aus Niemandes Munde darf der Name Schuld ertönen, nur aus dem Munde des Liebenden. Ich aber wollte euch weiden mit eisernen Ruten!

Darum ist mein Reich zu Schanden worden und meine Stimme ist versiegelt. Ich höre rings ein großes Wasserrauschen, und das selige Licht umhüllet mich fast... Ein Thron ist herniedergestigen vom Himmel mit Feuerpfeilen. Darauf sitzet in weißen Kleidern der Fürst des Friedens. Und sein Schwert heißet „Liebe“ und „Erbarmen“ ist sein Schlachtruf... Sehet, der hat die Braut, der ist der Bräutigam. Der Freund des Bräutigams aber stehet und höret ihm zu und freuet sich hoch über des Kommenden Stimme. Dieselbe meine Freude nun ist sie erfüllet.“

Was man auch sagen mag, ich kenne in unserer neuen deutschen Literatur nicht viele Szenen von dieser Kraft und mich ergreift es seltsam, wie hier an der fremden Gestalt des rauhen Eiferers plötzlich unser eigenes Leid erscheint. Denn ist nicht jeder von uns ein Johannes? Wir dienen mit unserem Wirken und Tun einem unerforschlichen und tiefen Sinn, den wir nicht wissen können. Indem wir uns auszudrücken glauben, helfen wir Werke bereiten, die uns verleugnen. Wir denken unseren Willen zu tun und folgen doch nur Geboten eines Unbekannten. Am Ende werden wir inne, daß unser Leben anders, ganz anders gewesen ist, als wir es gemeint haben. Eine tiefe Demut kommt über uns, wenn wir uns betrachten, wie wir gar nicht die Herren unserer Taten sind, sondern uns, nichts wissend, alles von der geheimnisvollen Macht anbefehlen lassen. Eine tiefe Demut und doch auch

ein stiller Trost, daß wir nicht bestraft werden können, da wir doch selber nichts tun, sondern alles bloß mit uns geschieht. Wir werden dahin geführt, an unseren eigenen Ernst nicht mehr zu glauben, sondern wir spüren, daß der große Ernst des Lebens hinter dem Spiel ist, das mit uns getrieben wird; aber den können wir niemals erfahren, wir bleiben im leeren Scheine.

Den Johannes gab Herr Herz vom Hoftheater in Karlsruhe, den Herodes Herr Peppler vom Hoftheater in Hannover, die Herodias Fräulein Dumont vom Deutschen Theater in Berlin. Herr Herz kainzelt etwas stark, wirkt aber damit auf das Publikum. An das flackernde Wesen des Herrn Peppler müßte man sich erst gewöhnen. Fräulein Dumont vom Deutschen Theater ist eine kluge und sichere, wenn auch freilich ganz kalte Schauspielerin. Frau Körner war eine wunderschöne Salome. Sie hat ein paar Momente, die man kaum jemals wieder vergessen können wird; schade, daß sie sich die Unarten ihrer verkünstelten und gequälten Diktion nicht abgewöhnen mag.

Der Erfolg war sehr laut. Am stärksten schienen der dritte und der fünfte Akt zu wirken. Sudermann mußte immer wieder und wieder erscheinen.

Register.

Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen—Berlin SW. 48.




b89066804659a



